

2014

**Rafaela dos Santos
Pereira Garcez**

**A FACE DAS LETRAS:
Uma exploração através de sinestésias visuais**

2014

**Rafaela dos Santos
Pereira Garcez**

**A FACE DAS LETRAS:
Uma exploração através de sinestésias visuais**

Projecto apresentado ao IADE-U Instituto de Arte, Design e Empresa – Universitário, para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Design e Cultura Visual, opção de especialização em Design Visual, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Armando Vilas-Boas, Professor Auxiliar do IADE-U.

Dedico este projecto à Helena.

o júri

presidente

Doutor Eduardo Alberto Vieira de Meireles Côrte-Real
Professor Associado e Presidente do Conselho Científico do Instituto
de Arte, Design e Empresa – Universitário

arguente

Doutor Jorge Manuel dos Reis Tavares Duarte
Professor Auxiliar da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

arguente

Doutora Luísa Maria Pires Barreto
Professora Adjunta da Escola Superior de Artes e Design do
Instituto Politécnico de Leiria

orientador

Doutor Armando Jorge Gomes Vilas-Boas
Professor Auxiliar do Instituto de Arte, Design e Empresa – Universitário

agradecimentos

Ao Professor Armando Vilas-Boas, pelo apoio constante, amizade e paciência demonstrados ao longo do projecto. Aos meus pais, pelo apoio e incentivo em todas as decisões da minha vida e acreditarem no que faço. Às minhas irmãs e cunhados por estarem sempre presentes. Aos meus amigos, em especial, à Ana, à Marta, ao João, ao David, à Andreia, à Mónica e à Rita pela contribuição e apoio ao projecto. À Susana, à Tatiana, à Filipa e à Joana pela paciência e motivação dada. À companhia do skippy.

palavras-chave

Tipografia, Comunicação visual, Sentir, Corpo

resumo

Atualmente, a individualidade é um fator importante para a diferenciação no mundo do design. Estamos a todo o momento expostos e inundados por uma imensidão de informações visuais, e para nos diferenciarmos de forma criativa existe uma necessidade de procura interior e da exposição da nossa individualidade. Numa posição de aluna de design visual, foi pertinente como projeto de mestrado a exploração de um tema que possibilitasse uma liberdade conceptual para resultados estimulantes nessa direção.

“A face das letras”, é um projeto de comunicação visual que tem como objetivo o estabelecimento de relações entre diferentes elementos portadores de significado, sendo visuais, tipográficos, textuais ou sensoriais, através de um conjunto de composições gráficas que exponham esses resultados exploratórios, com o uso de linguagens e abordagens sobre o *representar* e o *sentir*.

Deste modo, o projeto oferece uma diferente perspetiva sobre a comunicação visual, através de uma exploração pessoal de conceitos, pensamentos e ideias, transmitidas por descrições visuais de *Personas*, com base em textos de autores selecionados.

keywords

Typography, Visual Communication, Emotion, Body

abstract

Individuality is a key factor for differentiation.

There's a growing need for inner-self search and exposure of one's self. This article is based on a MA in Design and Visual Culture second year project carried out at IADE by Rafaela Garcez, supervised by Armando Vilas-Boas, that used great conceptual freedom in order to achieve stimulating results in that direction.

The goal of the project was to establish links between different elements bearing significant meanings within themselves, be they visual, typographic, textual or sensorial, through a set of graphic compositions that exposed those exploratory results using languages and approaches related to *representation* and *feeling*.

Therefore, the project provides a different perspective on visual communication, through personal exploration of concepts, thoughts and ideas that are transmitted by visual descriptions of Personas, based on texts by selected authors.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	23
1.1 Metodologia	27
1.2 Processo criativo	29
2. REVISÃO DA LITERATURA	31
2.1. Comunicação Visual	33
2.1.1 Cultura Visual	34
2.1.2 Projectos visuais	35
2.1.3 Imagem	36
2.1.4 Imagem <i>versus</i> escrita	38
2.1.5 Análise da imagem	39
2.1.6 Semiótica	42
2.1.7 Designer	46
2.1.8 Desenho	47
2.1.9 Cor	48
2.1.10 Livro	49
2.2. Sentir	50
2.2.1 Corpo	54
2.2.2 Mulher	55
2.3. Tipografia	58
2.3.1 Design tipográfico	59
2.3.2 Construção	62
2.3.3 Influência da tecnologia	63
2.4. Fotografia	65
2.4.1 O preto e branco	67
2.4.2 O ato de fotografar	68
2.4.3 Fotógrafo	70
3. PROJETO	75
3.1 Livro	77
4. CONCLUSÕES	237
5. BIBLIOGRAFIA	241

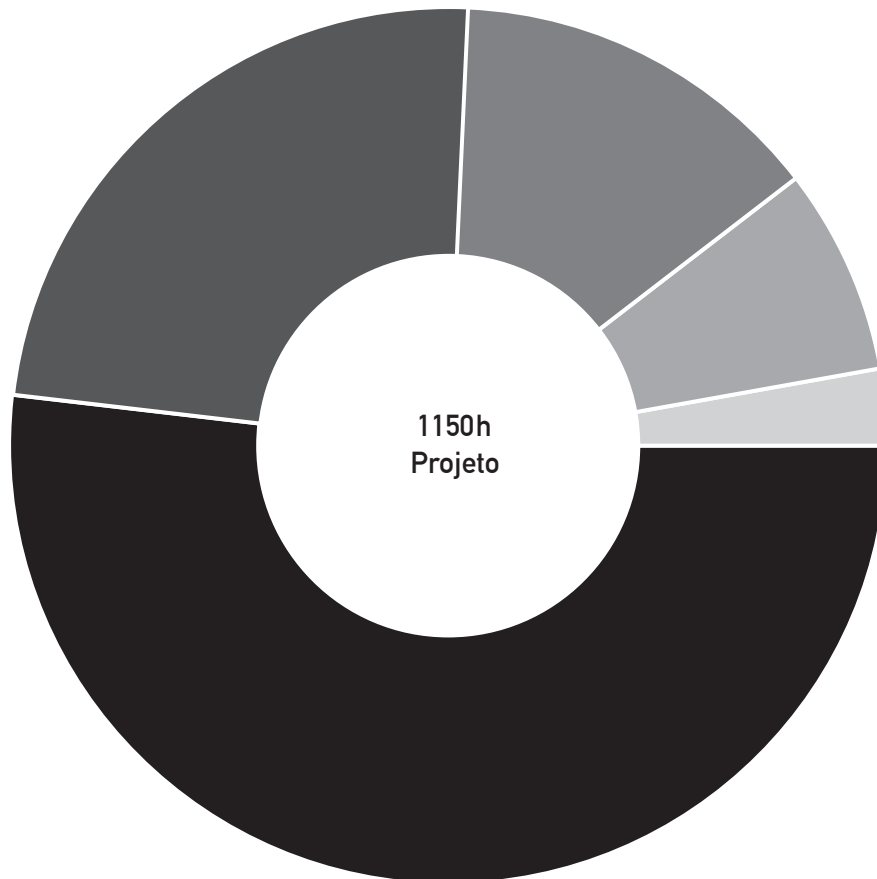
LISTA DE FIGURAS

Fig. 1 — Teenage Arms (1981)	71
Fig. 2 — Scar on Knee (1981)	71
Fig. 3 — Photoformance (1988)	71
Fig. 4 — Cradle of Toes (1987)	72
Fig. 5 — Dennis (1978)	72
Fig. 6 — Lisa Lyon (1981)	72
Fig. 7 — Rody (2000)	73
Fig. 8 — Hands (1978)	73
Fig. 9 — Livro final	79
Fig. 10 — Livro final	79
Fig. 11 — Existo onde me desconheço	81
Fig. 12 — Memórias	83
Fig. 13 — Solto o que há em mim	85
Fig. 14 — Vítima	87
Fig. 15 — Ponto final	89
Fig. 16 — Prioridade	91
Fig. 17 — Alma decorativa	93
Fig. 18 — Longe das emoções	95
Fig. 19 — Sensação de assombro	97
Fig. 20 — Espelho sedutor	99
Fig. 21 — Preciso de ser um outro	101
Fig. 22 — Sossego	103
Fig. 23 — Quando arde na pele	105
Fig. 24 — Sem qualquer aviso	107
Fig. 25 — Silêncio	109
Fig. 26 — Sensações corpóreas	111
Fig. 27 — Só porque lembra o que esqueceu	113
Fig. 28 — Espaço	115
Fig. 29 — Vontade morte	117
Fig. 30 — Arrogância	119

Fig. 31 — Desarrumação emocional	121
Fig. 32 — Visão	123
Fig. 33 — Pacientemente	125
Fig. 34 — Sem nada acontecer	127
Fig. 35 — Paciência reservada	129
Fig. 36 — É preciso um bocado de tristeza	131
Fig. 37 — Pequenas solidões	133
Fig. 38 — Dobras e quebras	135
Fig. 39 — Arranhe para entender	137
Fig. 40 — Pertence-me	139
Fig. 41 — Dependência	141
Fig. 42 — Solidão	143
Fig. 43 — Quietude	145
Fig. 44 — Espera!	147
Fig. 45 — Todos estamos dividimos em vidas	149
Fig. 46 — Somos todos iguais	151
Fig. 47 — Querer penetrar o interior	153
Fig. 48 — Arrepio	155
Fig. 49 — Aguardo pelo passado	157
Fig. 50 — Ansiando o futuro	159
Fig. 51 — Desgastar até ao limite	161
Fig. 52 — Grávida de culpa	163
Fig. 53 — Descrever o corpo	165
Fig. 54 — Branco empoeirado	167
Fig. 55 — Mesmo que em 1000 anos não surja um leitor	169
Fig. 56 — Desconfio de quem tem os olhos abertos	171
Fig. 57 — Singular	173
Fig. 58 — Não vejo sem pensar	175
Fig. 59 — Mão sozinha não sente	177
Fig. 60 — O alimento do pensar	179
Fig. 61 — Tenho tanto sentimento	181
Fig. 62 — Não senti afinal	183

Fig. 63 — Essa é a minha natureza	185
Fig. 64 — Estou sempre triste	187
Fig. 65 — Imaginação	189
Fig. 66 — Tenho que escolher o que detesto	191
Fig. 67 — Tudo se me tornou insuportável	193
Fig. 68 — Memória em nós	195
Fig. 69 — Sinto-me longe	197
Fig. 70 — Pequenas solidões II	199
Fig. 71 — Parecia um paraíso	201
Fig. 72 — Instinto	203
Fig. 73 — O que vemos não é o que vemos	205
Fig. 74 — Existo onde me desconheço II	207
Fig. 75 — Morte de um livro	209
Fig. 76 — Não vale a pena rabiscar em cima do rabiscado	211
Fig. 77 — Palavras também se reproduzem com prazer	213
Fig. 78 — Abra-me à força	215
Fig. 79 — Ele aparece	217
Fig. 80 — RealizaDOR	219
Fig. 81 — Envolvimento em algo que não te quer envolver	221
Fig. 82 — Vida dividida	223
Fig. 83 — Necessidade de mudar e de as mudar	225
Fig. 84 — Só porque lembra o que esqueceu II	227
Fig. 85 — Ambos sabemos que já viveste tempo demais	229
Fig. 86 — Planos de página	230
Fig. 87 — Planos de página	231
Fig. 88 — Planos de página	232
Fig. 89 — Planos de página	233
Fig. 90 — Planos de página	234
Fig. 91 — Planos de página	235
Fig. 92 — Planos de página	236

Distribuição do tempo ao longo do projecto



- 650 h ● Projeto visual
- 250 h ● Revisão da literatura
- 150 h ● Redação
- 120 h ● Pesquisa visual
- 25 h ● Produção do livro

introdução

1. Introdução

No contexto atual, o designer como criador visual explora e desenvolve trabalhos a serem recebidos por um observador saturado e atingido por conteúdos visuais a todo o momento. O comunicador visual encontra aqui um desafio permanente e necessita de criar a sua própria identidade através da individualidade, para se destacar no mundo visual onde estamos inseridos. É importante compreender que «o design visual tem de deixar de ser só um transmissor de significados para passar a ser um construtor de significados.» (Vilas-Boas, 2014, p.157).

“A face das letras” é um projeto de comunicação visual que pretende explorar a individualidade através de composições que abordam e exploram uma sequência de ideias e pensamentos recorrendo a sinestésias visuais. Os conceitos são transmitidos através do uso da fotografia, tipografia, cor, enquadramento, montagem e tratamento de imagem, resultando em imagens de reflexão identificativas de *Personas*. O desafio de transmitir sensações e pensamentos de cada *Persona* representa sempre uma dualidade entre as sensações e pensamentos transmitidos pelo emissor, com as sensações e pensamentos recebidos pelo observador, que vê a imagem exposta num primeiro momento e ele também sente e pensa através dos estímulos visuais já explorados por outrem, analisando de acordo com o seu contexto social, histórico e físico. Pretende-se que este momento seja de interiorização de uma experiência sensível, levando ao observador o imaginário de cada *Persona*.

O interesse pela tipografia fez-me ir de encontro a um tema que possibilitou estar em contacto permanente com fontes tipográficas, caligrafia, design tipográfico e todo o universo ligado ao desenho da letra. Esta abordagem foi explorada através de sinestésias visuais entre a tipografia e os significados, apresentados por um conjunto variado de elementos visuais e resultando num projeto de composições gráficas. Todo o processo foi extremamente estimulante pela constante busca de elementos inspiradores e desafiadores que obrigaram o projeto a sofrer alterações significativas mas mantendo sempre o mesmo objetivo, a exploração da comunicação visual de um conjunto de sinestésias visuais através do uso da imagem e da tipografia. Diretamente ou

indiretamente, todos estes estímulos recolhidos tiveram uma importância relevante, influenciando o resultado final.

1.1 Metodologia

O processo metodológico aplicado no desenvolvimento do projeto foi essencialmente uma metodologia não linear, onde os diversos momentos e fases de um trabalho desta índole, foram abordados em simultâneo. O projeto, devido ao seu carácter exploratório de liberdade criativa, fez-se acompanhar por uma constante investigação de imagens e conteúdos inspiradores, para as diferentes fases onde se encontrava, tendo com isto havido uma exploração mais diversificada, resultante na interligação de diferentes temáticas. A revisão da literatura teve dois momentos pertinentes para o projeto: a recolha de novos pensamentos enriqueceu o pensamento crítico, estimulou análises e reflexões sobre determinados conceitos e a descoberta de soluções/abordagens visuais; a leitura sistematizada de teoria e conceitos contribuiu para o pensamento conclusivo e a justificação de escolhas projetuais.

Foi logo ao início definido o objetivo principal do projeto – a descrição visual de sinestésias visuais – que serviu como guia condutor no decorrer de todo o processo. No desenvolver do projeto fomos percebendo que existiam quatro temáticas a serem exploradas continuamente: tipografia, comunicação visual, sentir e corpo. As temáticas serviram não só para o enquadramento teórico-prático, como também para focalizar as leituras nessa direção, aprofundando e aplicando os conhecimentos adquiridos com as mesmas.

Em termos práticos, o processo para o resultado final do trabalho e de cada composição distinguiu-se por diferentes momentos decorridos ao longo do seu desenvolvimento. Num primeiro momento recorreu-se a uma pesquisa visual que procurou estímulos nos mais diferentes assuntos e suportes. Não dada como terminada a pesquisa visual que acompanha todo o processo, reuniram-se ideias entre possíveis relações de excertos e palavras com possibilidades de imagens e fotografias. Após esta conjugação e planeamento para as futuras composições, foram realizadas sessões fotográficas com modelo em diferentes fases do projeto, não só com o objetivo de produzir as fotografias planeadas, mas também de procurar e experimentar novas soluções, que posteriormente pudessem resultar visualmente. Com as ideias esboçadas

e os registos fotográficos realizados, segue-se o momento de editar a imagem, explorando tipos de letra e criar ligações com as palavras, caracteres e os seus significados, resultando assim num conjunto de 75 composições gráficas.

1.2 Processo criativo

Para melhor compreendermos o processo criativo do projeto, é pertinente referir que devido ao seu caráter exploratório, o objetivo da comunicação visual de ideias, pensamentos e conceitos, foi sendo moldado e reajustado através de influências exteriores que acompanharam o desenvolvimento. Numa fase inicial, o tema procurava criar relações entre a “voz” tipográfica com outros elementos, tais como, rostos, vozes, sons, formas e texturas, entre outros, fazendo-me concentrar em como criar grupos tipográficos e relações formais com esses elementos.

O fator “personalidade” direcionou a investigação num rumo que recaía sobre a psicologia, mais precisamente os distúrbios de personalidade. Foram um bom ponto de partida para a exploração visual, sendo que inicialmente com várias possibilidades exploratórias senti a necessidade de procurar uma base teórica onde fundamentar as composições visuais, encontrada aqui nas descrições científicas dos distúrbios de personalidade. As composições realizadas apresentaram um conjunto de relações constantes de identidade nos resultados adquiridos, criando a necessidade de transformar e agrupar os distúrbios de personalidade em três identidades distintas, a serem exploradas a nível do *sentir*, a racional, a emocional e a superficial. O conceito do *sentir* em cada composição é automaticamente associado a uma identidade, justamente porque transmite ideias e significados emocionais ou racionais determinantes em cada uma delas.

Na construção de identidades, acabei por criar uma marca individual associada a uma *Persona* – identidades hipotéticas representadas através de um conjunto de características e comportamentos – deste modo comecei a criar uma série de imagens diferentes entre elas que representavam facetas pessoais, todas elas com um ritmo e uma expressividade subjetiva, seja com a tipografia, cor, enquadramento ou com a mensagem. Uma das características principais foi a intenção de manter o diálogo identificativo entre todas as composições, que apesar de identificarem o mesmo objeto, procuram diversas formas de linguagens ou técnicas através de realidades e abordagens diferentes, apelando a uma multiplicidade de significados em cada composição. A

observação de cada composição, apesar da descrição de pensamentos e ideias pessoais, oferece ao observador uma possibilidade vasta de interpretações, influenciadas pelo contexto onde o mesmo se insere.

Revisão
da
literatura

2.1 Comunicação Visual

A comunicação visual, no âmbito deste estudo, é tudo aquilo com que somos confrontados intencionalmente, sendo uma parte substancial de tudo o que vemos. Com isto, e a acrescentar a esta condição, cada recetor, enquanto indivíduo único, interpreta esta informação visual com diferentes significados, conforme o seu contexto cultural, histórico, social e físico. No sentido mais específico do termo, a comunicação visual é caracterizada por representações gráficas e está imanente na vida do homem desde sempre (a pegada de um animal era um sinal gráfico para o homem primitivo). Estas representações gráficas podem variar entre sinais, letras, signos ou conjunto de signos, e é fundamental ter em conta que um signo não é uma imagem, as imagens são signos inseridos num determinado contexto, que lhes consequentemente conferem significado. O design gráfico é produtor de comunicação visual, responsável por criar marcas gráficas geradas de significados e ideias através de qualquer suporte (Hollis, 2001, p.1).

Segundo Munari (1968, p.81), a linguagem visual será talvez mais limitada do que a falada, mas é essencialmente mais direta e o seu conhecimento é semelhante a conhecer uma língua, neste caso composta por imagens. Quando reconhecido e compreendido por várias pessoas, o seu significado é mais abrangente do que todas as línguas faladas no mundo. O autor (1968, pp.87-90) afirma que todas as imagens têm um valor diferente e podem transmitir dois tipos de mensagens: uma comunicação casual ou intencional, distinguindo-as pela atitude do recetor perante a interpretação da mensagem. No caso de uma comunicação casual, o recetor interpreta livremente a mensagem; caso seja uma comunicação intencional espera-se que o recetor interprete a mensagem de acordo com o significado pretendido pelo emissor. Dentro da comunicação intencional, o autor divide-a entre dois tipos de abordagens: o da informação estética e o da informação prática. A informação estética é aquela em que quem recebe a mensagem faz a decodificação através das linhas, formas, harmonia e construções. Na abordagem da informação prática, podemos referir-nos a questões visuais técnicas, como por exemplo um manual de instruções ou um sinal de proibição, que

transmitem uma mensagem a ser decodificada, o que requer conhecimento da parte do recetor para as decodificar. O recetor recebe a mensagem que o emissor transmite, contudo essa mensagem poderá sofrer alterações, perturbações e o recetor poderá ou não interpretar a mensagem como definida pelo emissor.

2.1.1 Cultura Visual

Vilas-Boas (2010, pp.68-69), refere que «a cultura visual não consiste só no que *vemos*, mas também no que *sabemos*. Ver algo implica decodificar esse algo, o que fazemos contextualizando-o.» Dito isto, consideramos que o modo como o recetor recebe, compreende e analisa algo, estará intrinsecamente ligado à sua cultura e experiência, ou seja, a mensagem que o emissor transmite ao recetor será recebida conforme o contexto cultural deste último. A mensagem que o recetor recebe, remetendo para uma ordem mais visual ou cultural ou para ambas, será sempre recebida e interpretada conforme a sua “bagagem” cultural, resultado da sua experiência e não tanto como uma receção apenas de um estímulo visual, mas sim uma receção que é interpretada conforme o enquadramento cultural do indivíduo, encarando este processo como algo «cultural e menos visual» (Vilas-Boas, 2010, p.68).

A perspetiva e o ponto de vista individual é crucial na era visual em que vivemos, os acontecimentos visuais tornaram-se de extrema e fácil visualização através do uso da tecnologia. De acordo com Mirzoeff (1999, p.1) é relevante perceber as múltiplas relações que a tecnologia permite. A mensagem que é transmitida através de um emissor para um recetor ganha uma outra dimensão quando exposto o signo através de um ecrã permitindo essa visualização, resultando num evento visual de múltiplas interações. Ainda no contexto da tecnologia, o autor (cit. por Schirato & Webb, 2004, p.5), distingue a cultura visual da história de arte, referindo-se à cultura visual como um resultado do estudo e da prática da visualização da cultura moderna, baseando-se na relação entre imagens e espetadores, em vez de artistas e obras como decorre na história de arte. Reforça, uma vez mais, que a visualização ocorre através

do uso da tecnologia quando o consumidor procura ou vai de encontro a determinados tipos de eventos visuais.

Schirato & Webb (2004, p.12-15) descrevem-nos a importância da cultura visual num contexto criativo, dando-nos o exemplo do momento em que o fotógrafo planeia e dispara para captar o enquadramento fotográfico pretendido. Esta é uma decisão feita com consciência, deliberada e de auto reflexão, onde todos estes fatores decisivos são resultantes da cultura visual do fotógrafo. As percepções e significados que absorvemos de determinado acontecimento visual são resultado do contexto físico, fisiológico e cultural de cada indivíduo, como também dos valores adquiridos pelas experiências obtidas no decorrer da vida.

«Our cultural history and trajectories naturalise certain values and ideas, and effectively determine our worldview—that is, they predispose us to see and evaluate the world in certain ways» (Schirato & Webb, 2004, p.17).

A experiência visual é também um momento de comunicação, onde são necessárias competências de análise e reflexão, não adquiridas apenas com os momentos de observação de elementos visuais a que estamos expostos diariamente. Para percebermos melhor as relações entre a representação e a realidade da comunicação visual, os autores abordam a literacia visual como um campo complexo que percebe as relações visuais deste tipo de comunicação (Schirato & Webb, 2004, p.57). É importante perceber como áreas como a pintura, a fotografia, o desenho e a escultura são de extrema influência para a compreensão da cultura visual, percebendo a história e contextualizando as comunicações visuais a que estamos expostos orienta-nos para determinada análise ou reflexão sobre o que vemos e para determinadas experiências visuais.

2.1.2 Projetos visuais

«Os projetos gráficos modernos traduzem a complexidade e o caos contemporâneos utilizando-se de experiências que não são acessíveis à linguagem, a não ser através da reconstrução de uma

série de eventos que possibilitam experimentar e retrabalhar a realidade. Tal tipo de comunicação não permite que o observador se mantenha passivo ou contemplativo diante de seus próprios sonhos e sim, que se mantenha atento, de modo que saiba que o que está vendo não é aquilo que já sabe, colocando-se assim como participante ativo e criativo no processo comunicacional» (Abs et al., 2003, pp.68-69).

Atualmente, no contexto criativo em que vivemos é necessária a criação de peças visuais e comunicacionais que façam o recetor questionar o que se apresenta, para isso é necessário procurar estimular o maior número de sentidos do observador, para que o mesmo estabeleça ligações e desenvolva uma inquietude para explorar e compreender o observado. De acordo com Costa & Raposo (2010, p.14), a forma figurativa é o desejo de representar elementos da realidade, tratando-se ela de uma realidade individual ou universal, sendo que esta representação poderá ser uma expressão abstrata, e aqui representando realidades do imaginário individual do autor, realidades conceptuais a serem refletidas e interpretadas pelo recetor. Por vezes, essas realidades estabelecem uma comunicação confusa e ruidosa perante o recetor, sendo possuidoras de uma complexidade abstrata e, mas mais uma vez, o grau de complexidade e de informações transmitidas será compreendido ou não conforme o contexto cultural do observador. Por outro lado, «o conhecimento profundo de todos os aspectos de uma mesma coisa dá ao operador visual a possibilidade de usar as imagens melhor adaptadas a uma determinada comunicação visual», ou seja, para o autor da comunicação visual chegar ao recetor da forma desejada é necessário um extremo conhecimento do que se está a desenvolver, para conseguir transmitir e chegar ao recetor com o objetivo desejado (Munari, 1968, p.85).

2.1.3 Imagem

As imagens são aquilo que nos confronta visualmente, dando-nos a possibilidade de refletir sobre elas ou compreendê-las. «A vista chega antes das palavras. A criança olha e vê antes de falar.» (Berger, 1972, p.11), ou seja, a visão acaba por ser o sentido mais valorizado dos cinco, visto que nos obriga a interagir com todos os con-

frontos visuais que nos rodeiam, durante o percurso da nossa vida. Esta interação fomenta sempre relações com nós próprios, isto é, mesmo que façamos a descrição de algo, com a necessidade de verbalizar e transmitir metaforicamente ou literalmente, esse algo não deixa de existir visualmente. A nossa visão é um sentido inquietante, sempre em busca de absorção da realidade que nos rodeia.

Segundo Joly (1994, p.19), a imagem pode também ser caracterizada como uma metáfora, que representa algo visualmente, assemelha-se ou confunde-se com o objeto representado, mas não deixa de ser a sua representação. A imagem pode ser encarada como uma imitação do real ou um instrumento de comunicação, educando ou enganando o observador e transmitindo conhecimento. É uma forma de expressão extremamente rica, inesperada, criativa e cognitiva, estimulante para quem a observa ao nível visual e intelectual. Com a evolução da tecnologia, hoje em dia a possibilidade de criarmos imagens totalmente manipuladas e cada vez mais confundíveis com a realidade permite "brincar" com a percepção do observador.

A relação do homem com a imagem, segundo Vilas-Boas (2010, pp.62-63), é uma posição de *voyeur*, visto estarmos numa posição de observador único e, sabendo que a imagem não nos observa, ganhamos consciência crítica e tiramos o prazer máximo da mesma sem que ela nos veja ou critique. «Podemos ter relações intensas com as imagens precisamente por causa do poder que elas têm tanto de nos dar prazer como de nos permitirem articular os nossos desejos através da observação» (Vilas-Boas, 2010, p.61). Quando sentimos que a imagem corresponde a algum dos nossos pensamentos ou desejos, fazemos parte do grupo de observadores a quem a imagem se dirige, pois tal como os recetores compreendem conceitos e significados da imagem, a imagem por si só tem já predefinido um público (Vilas-Boas, 2010, p.72).

Segundo Flusser (1998, p.28), a imagem é uma superfície que pretende representar alguma coisa num determinado espaço e tempo, vista como símbolos «conotativos» as imagens são o resultado do significado decifrado de duas intencionalidades, a do emissor e a do recetor, dando espaço ao receptor para extrair os seus significados conforme a mensagem exposta, enquanto reflexo do comportamento do emissor. Ao receber a mensagem visual, o recetor analisa-a e o seu olhar «diacroniza a sincronicidade».

dade *imagética* por ciclos». Portanto, o olhar percorre a imagem por ciclos sem pausas, o que é central num primeiro momento passa a secundário e depois volta a central, transformando-se num jogo de «antes» e «depois» de momentos da superfície visionada, conforme as preferências de elementos visuais do recetor. Estes elementos da imagem estabelecem entre si relações reversíveis que se explicam umas às outras, propondo ao recetor perceber as ligações entre significados.

2.1.4 Imagem *versus* escrita

«Embora os textos expliquem as imagens a fim de rasgá-las, as imagens são capazes de ilustrar textos, a fim de remagicizá-los» (Flusser, 1998, p.30). O autor refere-se às imagens como algo que adquire consciência mágica e apresenta várias dimensões, enquanto os textos são a representação de algo de uma forma mais conceptual, visto estarem mais afastados do real, serem mais abstratas e limitarem-se apenas a uma das dimensões do espaço-tempo.

A rivalidade entre a imagem e a escrita tem vindo a sofrer alterações ao longo da história, dando mais ou menos importância a cada uma conforme o período histórico onde estão inseridas. As primeiras comunicações visuais do homem foram feitas através de imagens desenhadas em grutas, ligadas a questões mágicas e de sobrevivência, o que hoje denominamos de arte rupestre. Consequentemente, com o inventar da escrita o homem afastou-se do mundo real e aproximou-se de algo mais conceptual. Esta conceptualização também fez com que houvesse uma superioridade de poder vinda de quem tinha conhecimento da escrita. «Decifrar textos é descobrir as imagens significadas pelos conceitos. A função dos textos é explicar imagens, a dos conceitos é analisar cenas. Noutros termos: a escrita é o metacódigo da imagem» (Flusser, 1998, p.30). As imagens e os textos acabam por reforçar mutuamente o significado de ambos, visto que o texto explica a imagem e a imagem representa o texto. Certamente estas descrições e barreiras entre a imagem e o texto não são de extrema linearidade como estão apresentadas. Hoje em dia, um texto pode ser

extremamente imagético, pela sua complexidade e exatidão, e uma imagem abstrata ter em si uma carga conceptual acentuada.

De acordo com Joly (1994, p.142), as imagens e as palavras complementam-se entre si, funcionando como alimento mútuo uma da outra, «não existe qualquer necessidade de uma co-presença da imagem e do texto para que este fenómeno se verifique. As imagens engendram palavras que engendram imagens, num movimento sem fim». As imagens também podem ser alimentadas por outras imagens, dando o exemplo de filmes que explicam quadros, mas também existem escritos que nos provam que as imagens alimentam a imaginação; todo o conjunto, palavras e imagens, são um complemento.

2.1.5 Análise da imagem

Na era atual, cada vez mais ligada à comunicação visual, é importante perceber a relação do indivíduo com as imagens e como é feita a análise de uma imagem pelo Homem. Na área criativa ou não, o contacto permanente com imagens é inevitável, o que obriga ao seu uso, à decifração e interpretação das mesmas. Reconhecer formas visuais é um «processo natural, intuitivo e próprio» (Costa & Raposo, 2010, p.15), mas não deixa de ser influenciado pelo contexto cultural onde o observador está inserido, ou seja, a nossa apreciação de uma imagem depende da experiência do nosso olhar. De acordo com Munari (1968, p.21), a nossa possibilidade de ver mais e conhecer mais está diretamente ligada à nossa capacidade de conhecer as imagens que nos rodeiam, alargando a possibilidade de contacto com a realidade.

«O ser humano tem uma profunda necessidade de significado e a busca do mesmo cumpre uma função vital na nossa espécie. A interpretação de signos é crucial para o ser humano, e compreender a forma como as pessoas os interpretam é fundamental para se estudar a cultura visual formada a partir dos mesmos. Porém, por vezes (como vários autores têm defendido), a obsessão da interpretação pode levar a que o intelecto se sobreponha a algo que remete predominantemente para a afectividade, correndo-se o risco de assim turvamos a nossa sensibilidade» (Vilas-Boas, 2010, p.11).

Segundo Vilas-Boas (2010, p.12), as modalidades de análise podem ser divididas em dois géneros estruturantes: as que se centram no *conteúdo* e as que se centram na *forma*, fazendo com que o processo de análise da parte do conteúdo se foque nos «eventos, cenas e pessoas reais (conteúdos factuais)» e imaginação humana (conteúdos ficcionais). Quando existir uma mistura dos dois conteúdos, terá de ser considerada ficção, o que é uma decisão controversa mas que cataloga todo o tipo de imagens. Também para Vilas-Boas, existe a distinção entre o conteúdo de denotação e de conotação, correspondentemente à percepção literal da uma imagem, ou seja de primeira ordem e à percepção associativa, de segunda ordem. A denotação descreve basicamente aquelas imagens facilmente reconhecidas e percebidas, enquanto a conotação descreve as imagens com maior dificuldade de percepção a assimilação. Mesmo as imagens de fácil percepção “obrigam” a ter conhecimento do contexto para obter o seu significado e decodificação. «A contextualização desempenha um papel central nos estudos de cultura visual» (Vilas-Boas, 2010, p.100). Esta afirmação vem abordar a perspetiva do criador num contexto histórico, pois ao analisarmos uma peça visual, para além de recebermos conceitos e significados vindo do emissor teremos igualmente que analisar dentro de um contexto histórico onde tal peça foi criada. Para reforçar a ideia da contextualização da imagem para a sua compreensão, Joly (1994, p. 155) afirma que a sua leitura, mesmo que mais rápida e feita de forma inconsciente, «mantém em nós uma memória que apenas exige ser um pouco estimulada para se tornar num utensílio mais de autonomia do que de passividade», como também vamos compreendendo que é necessário conhecer o contexto de comunicação, da historicidade da sua interpretação, assim como as «especificidades culturais» do autor, da imagem e do observador.

Para concluir, Flusser (1998, pp.24-25) descreve cinco conceitos com pertinência neste contexto de análise, sendo eles a idolatria, a «incapacidade de decifrar significados da ideia, não obstante a capacidade de a ler, portanto, adoração da imagem»; a imaginação, sendo a «capacidade para compor e decifrar imagens»; a informação, «situação pouco provável»; traduzir, descrito como «mudar de um código

para outro, portanto saltar de um universo para outros» e válido, como «algo que é como deve ser.»

Podemos descrever a comunicação visual como a transmissão de uma mensagem feita a partir de um emissor para um recetor. Deste modo, estamos a estabelecer uma relação comunicacional entre dois elementos, um com intuito de transmissão de informação e outro com a receção da mesma, sendo que entre eles, para além da mensagem, existe um código, um canal e um referente. Para a mensagem ser encaminhada para o recetor da forma pretendida pelo emissor, ela necessita de um conjunto de fatores: «exactidão das informações, a objectividade dos sinais, a codificação unitária e a ausência de falsas interpretações» (Munari, 1968, p.78). Contudo, só será possível alcançar estes fatores se tanto o emissor como o receptor conhecerem estruturalmente o fenómeno. Segundo Jakobson «a linguagem deve ser entendida em toda a variedade de suas funções» (cit. por Arantes & António et al., 2003, p.131), ou seja, o autor vem reforçar a importância de ambas as partes, tanto o emissor como o receptor, terem de conhecer o contexto a que a mensagem se refere, o referente, como também que o código seja comum aos dois, para que a codificação/descodificação da mensagem seja conseguida. Para a mensagem ser encaminhada ao destinatário é necessária ainda a existência de um canal entre os dois elementos, físico ou psicológico.

Jury (2000, p.72), defende que «qualquer actividade relacionada com comunicação requer um meio para a transmissão de ideias e, para que tal actividade seja bem sucedida, é necessário utilizar um sistema que seja entendido pelo receptor», exemplificando com a comunicação de massas, onde a mensagem é redundante e extremamente previsível, obrigando a que o sistema utilizado pelo emissor não fuja dos limites convencionais estabelecidos e que o recetor não seja obrigado a pensar. Noutra perspetiva, se um emissor seguir todas as regras sem as quebrar, não estará a transmitir qualquer tipo de contributo ou inovação na comunicação visual, dando o exemplo do trabalho tipográfico: se um tipógrafo permanecer neutro e cumprir todas as regras estabelecidas (opiniões deliberadamente vagas e pouco rígidas transmitidas por aqueles

que têm tempo e vontade para supor o interesse dos outros), o seu trabalho final não será nada mais do que um acrescento impessoal e anónimo ao já existente.

A descodificação de uma imagem feita pelo recetor é um processo de produção de significado, porém consiste num «acto simultaneamente consciente e inconsciente, evocando memórias, conhecimento e enquadramento cultural, para além das características da própria imagem e dos significados dominantes que lhe estão associados.» (Vilas-Boas, 2010, p.74). A influência que a experiência do recetor tem na perceção da mensagem, mesmo quando emitida pelo emissor de acordo com os fatores estabelecidos para o “sucesso” da comunicação, é de extrema importância na produção de significado, ou seja, cada recetor é possuidor de um conjunto de filtros que possibilitam determinada perceção e interação com a imagem. Estes filtros podem ser de carácter sensorial, psicofisiológico ou cultural, influenciando assim o processo de descodificação da mensagem recebida.

Munari (1968, p.92) afirma que a mensagem pode ser caracterizada por duas partes comunicacionais, sendo elas a informação transportada e o suporte visual. A informação transportada é o conteúdo que o emissor pretende transmitir e o suporte visual é a forma como ele o faz, ou seja o conjunto de elementos que tornam possível a observação da mensagem, tais como, a textura, a forma, a estrutura, o módulo e o movimento, que permitem ao emissor reforçar e aprofundar a mensagem que pretende transmitir.

2.1.6 Semiótica

Segundo Joly (1994, p.30) tendo em conta os complexos aspetos e abordagens numa análise de imagem, podem ser utilizadas diferentes teorias para o procedimento, como por exemplo através do olhar da matemática, da informática, da estética, da psicanálise, da psicologia, da sociologia, da retórica, entre outros. Apesar de todas as abordagens teóricas serem válidas, a mais geral no campo de análise da imagem será a teoria semiótica, que estuda a imagem abordando certos fenómenos para perceber o modo como produz sentido, ou seja, os seus significados e possíveis interpretações.

A semiótica surge no início do séc. XX e é designada como a ciência que estuda toda e qualquer linguagem através da teoria dos signos, tendo como precursores o suíço Ferdinand de Saussure (1857-1913) e o norte-americano Charles Sanders Pierce (1839-1914). O linguista e o cientista desenvolveram uma ciência que estuda «os diferentes tipos de signos que interpretamos, integrando-os numa tipologia e encontrando as leis de funcionamento das diferentes categorias de signos» (Joly, 1994, p.32). A sua designação tem origem na palavra grega *semeion*, que significa signo, algo que é entendido e a que atribuímos um significado, e tendo como bases tanto a Antiguidade Grega como a medicina e a filosofia. Saussure ocupou-se em descrever a morfologia dos signos linguísticos e a sua natureza, a semiologia, desta forma desenvolvendo uma teoria forte e nova à volta da língua, que apesar de ser um sistema particular é «o mais complexo e mais vasto dos sistemas de expressão» (Joly, 1994, p.33). Por outro lado, Pierce, antes de se dedicar apenas à linguística, procurou inicialmente elaborar uma teoria geral dos signos, para aplicar de forma mais vasta a todo e qualquer tipo de linguagem.

«Para Peirce, um signo é algo que significa outra coisa para alguém, devido a uma qualquer relação ou a qualquer título» (Joly, 1994, p.36), ou seja, segundo a autora Peirce descreve o signo como algo que possui uma materialidade que vai de encontro aos nossos sentidos, seja uma cor, um gesto, uma linguagem, um grito, uma música, um cheiro, uma sabor, etc., e esse fenómeno irá ser percebido de acordo com a pessoa, a sua cultura e o contexto onde está inserido. Toda a dinâmica a que o signo obriga é descrita por três elementos: o significante (*representamen*), o que é perceptível do signo; o objeto (referente), aquilo que representa; e o interpretante (significado), aquilo que significa. Estes três elementos são variáveis dependendo do contexto onde estão inseridos e do recetor.

Ícone, indício e símbolo são três correspondentes da classe dos signos que mantêm uma relação direta com o mesmo, ou seja, de acordo com a teoria dos signos de Peirce, o ícone é o referente que mantêm uma relação de analogia com o que representa e a imagem do signo, que não é necessariamente visual. O indício, como o próprio nome indica é algo que indicia e mantêm uma «relação causal de contigui-

dade física» (Joly, 1994, p.39) com aquilo que o signo que representa. O símbolo faz correspondência por convenção, ou seja, a relação que mantém com o signo é justamente por uma convenção definida.

«Considerar a imagem como uma mensagem visual composta de diferentes tipos de signos equivale, como já dissemos, a considerá-la como uma linguagem e, portanto, como um instrumento de expressão e de comunicação. Quer ela seja expressiva ou comunicativa, podemos admitir que uma imagem constitui sempre uma *mensagem para o outro*, mesmo quando este outro é o próprio autor da mensagem. É por isso que umas das precauções necessárias a tomar para melhor compreender uma mensagem visual é procurar para quem ela foi produzida.» (Joly, 1994, p.61).

Analisando a afirmação de Joly, é necessário compreender que não é apenas identificando o destinatário da mensagem que vamos compreender o seu objetivo. A sua função é relevante para a compreensão do conteúdo que transporta e influenciada por um conjunto de intervenientes. É imprescindível inicialmente conhecer o seu contexto (ou referente), um código, comum entre o emissor e o recetor/destinatário e um canal, o meio onde a mensagem será encaminhada e que permite estabelecer a comunicação.

A semiótica estuda toda e qualquer linguagem através da teoria dos signos, referindo-nos aos signos criados pelo Homem e pela Natureza, pois todos eles transmitem uma carga significante. A semiótica é a ciência que estuda qualquer fenómeno que apareça à nossa perceção atingindo os nossos sentidos, tendo «uma abrangência mais ampla do que outras formas de análise, na medida em que estuda a vida de todos os signos visuais na sociedade, assumindo que qualquer processo comunicacional ou experiência de significado envolve signos» (Vilas-Boas, 2010, p.16).

Segundo Costa & Raposo (2010, p.10), apesar de vivermos «num mundo de signos e um mundo de signos vive em nós», nem sempre os compreendemos, pois apresentam um carácter misterioso e enigmático quando não decifrados, por falta de contextualização ou conhecimento. De modo geral, os signos podem significar um conjunto inesgotável de possibilidades de interpretação, mas todos eles podem ter uma definição: «signo é tudo aquilo que significa» e podem ter diferentes aceções, tais

como «sinal, marca, índice, indício, rasto, impressão, sintoma, símbolo, selo, etc» (Costa & Raposo, 2010, p.11).

«O signo escrito – o da caligrafia e da tipografia – é letra ou desenho? Puro sistema de notação ou deslumbramento de arte gráfica? Da escrita mecanizada de Gutenberg à digitalização sobre o fundo do ciberespaço (que é o espaço cibernético), tudo é rebeldia e ruptura. A grande ruptura dos signos de escrita é uma revolução cultural: dar forma visível e estável às palavras, e assim às ideias. E desta maneira torná-las comunicáveis através do tempo» (Costa & Raposo, 2010, p.12).

Jury (2000, p.72) cita Saussure, referindo-se aos símbolos tipográficos, como formas de carácter abstrato, sendo totalmente arbitrárias e «injustificadas», ou seja, elas representam algo imaginário a que foi dado um significado e aplicadas regras fonológicas e de interpretação. Esta abstração e transformação em significado de qualquer signo, faz da semiótica a ciência mais abrangente no âmbito de métodos de análise, pois estuda todo e qualquer signo presente na sociedade. O seu “poder” de abrangência faz com que se associe a outras ciências, como a linguística, a retórica, a semântica e a grafologia.

Relacionando com a tipografia, é pertinente referir que para um tipógrafo desenvolver uma fonte estará a criar símbolos expostos a serem interpretados e com uma carga significativa, consequentemente terá que reconhecer as «dimensões social, moral e política» onde se insere, para realizar o projeto e ir de encontro ao pretendido (Jury, 2000, p.73). Ao criar um tipo de letra, o gráfico, calígrafo, tipógrafo, designer ou comunicador gráfico está a transformar traços e desenhos em formas concretas, que resultam em signos precisos, cada traço ou desenho é uma unidade indivisa e irreduzível. O mesmo se aplica às palavras, signos construídos por letras, infra-signos, e aos textos, super-signos, constituídos por palavras, sendo que para a sua análise é preciso ter em mente estas unidades mínimas indivisas (Costa & Raposo, 2010, pp. 10-12).

2.1.7 Designer

Desde o início do século XX, os artistas têm vindo a quebrar barreiras através de novos meios e técnicas de representação, com intuito de expressar os pensamentos dos movimentos vanguardistas, pretendendo explorar novas perspectivas e questionar estéticas tradicionais de referência (Arantes & Antonio et al., 2003, p.133). Artistas vanguardistas tais como Pablo Picasso ou Marcel Duchamp, tiveram papéis significativos na criação de novos pensamentos culturais e visuais. Conseguiram através das obras criadas e dos manifestos escritos quebrar regras estabelecidas e fixar novas perspectivas no meio artístico, gerando assim um enriquecimento da cultura artística e da sociedade. Na era atual existe uma fronteira movediça entre a arte e o design, sendo que a posição que um designer ocupava como “comunicador visual pragmático”, passa a ter relações diretas com o mundo artístico, ou seja, criar comunicação visual, que se relaciona e que faça intercâmbio com a arte, de forma a questionar o observador e a gerar cultura visual. Esta relação tanto com os meios artísticos como com um maior número de processos comunicacionais (cinema, imagem, som, diálogo, etc.) resulta num enriquecimento do projeto, este resultante de uma malha cultural entre meios de comunicação. Vilas-Boas (2014, p.157) defende que devido às alterações da forma como o designer atua e da sua função, devemos referir-nos ao design como comunicação visual, geradora de cultura visual, deste modo, o designer deixará de ser um transmissor de significados para passar a ser um construtor de significados. O papel que o designer assume, tende a ser uma posição de exploração de novas linguagens, experimentalismo e desconstrução de sistemas entre diversos multimeios comunicacionais, resultando numa “hibridização” das formas de comunicação e da cultura, com isto pretendendo transmitir ao receptor novas reflexões e experiências sensório-percetivas (Lúcia Santaella, 2005).

Em contrapartida, Potter (2002, pp.17-21) questiona se o designer é um artista, justificando que o papel do designer passa por vezes pela sua capacidade e necessidade de um distanciamento perante o problema a trabalhar, enquanto o artista se envolve de forma íntima com os seus projetos. De acordo com o autor, o designer

tem a capacidade de relacionar informações referentes ao problema, seguindo de uma habilidade de as criticar e “julgar” para depois desenvolver através da imaginação uma resposta ao problema e este resultado da concepção é conseguido através da experiência, compreensão, conhecimento e criatividade, em conjunto. Munari (1968, p.39), reforçando a ideia de que o designer é um criador multidisciplinar, mais especificamente o designer gráfico, afirma que esta é uma profissão que requer uma elasticidade mental constante.

Porém, tanto os artistas como os designers são levados a «reequacionarem o seu papel e a sua abordagem visual» (Vilas-Boas, 2010, p.46), devido ao crescimento comunicacional e à proliferação de imagens resultante da democratização e acesso aos meios tecnológicos.

2.1.8 Desenho

O desenho é o ato de representar algo através de um material para uma superfície. Costa & Raposo (2010, p.18) defendem que o desenho é a forma mais madura e abstrata do pensamento simbólico, o traçar de algo é uma abstração feita através de uma linha que define contornos, o exterior e interior, materializando uma reflexão da realidade. O homem cria contornos através da mente humana, pois na realidade eles não existem na Natureza, transformando assim o desenho num ato de pensamento abstrato. Dito isto, apontamos que ao desenhar estamos a pensar, e a pensar estamos a desenhar, duas formas de abstração no ato de desenhar. Acompanhando a ideia, Munari (1968, p.39) determina a necessidade de estabelecer o desenho como algo composto por sinais, sendo sinal antes de desenho e não uma representação de algo realista. Por exemplo, os desenhos técnicos ou esquemas de instalações elétricas, representam de forma objetiva uma realidade, mas essa realidade está representada através de sinais e símbolos, que apenas quem tem conhecimento dos códigos irá compreender (Munari, 1968, p.78).

«Cada pintor cada desenhador, quem quer que se interesse pela comunicação visual através do desenho, preocupou-se em sensibilizar este sinal. Sensibilizar quer dizer dar uma característica gráfica visível pela qual o sinal se desmaterializa como sinal vulgar, comum e assume uma personalidade própria» (Munari, 1968, p.39).

O desenho tipográfico em tempos representava ações através de símbolos, esses símbolos formavam o alfabeto, alfabeto que no decorrer da história foi-se tornando cada vez mais abstrato e separado da realidade, tornando-se numa abstracção cada vez mais simples e representando sons e não ações. «E os desenhos deixaram, então, de ser desenhos. Neste momento, mal são reconhecíveis como representações de coisas; são sinais convencionais e a sua origem pictórica está esquecida» (Gill, 2003, p.148).

2.1.9 Cor

A escolha do uso da cor num projeto visual tem extrema influência na produção de significado pretendido. As cores, mesmo sem se ter consciência de tal impacto, «possuem intrinsecamente características que nos afectam ao nível psicológico, transmitindo-nos diferentes tipos de sensações» (Vilas-Boas, 2006, p.103). De acordo com Heller (2007, p.18), a cor transmite-nos um infindável número de sensações, visto existirem mais sentimentos do que cores, e conseqüentemente o conjunto de sentimentos que poderemos sentir ao visualizar uma cor em determinado contexto poderá esboçar diversos sentimentos, podendo eles serem contraditórios entre si. Mais uma vez o contexto é um fator fundamental, neste caso com o uso da cor, visto resultar em sensações diferentes conforme o contexto onde está inserida. A autora defende que as cores não carecem de significados, mas os significados que são retirados ao visualizar as cores estão diretamente relacionados à contextualização da cor «pela ligação de significados na qual entendemos a cor» (Heller, 2007, p.18). Em relação à criatividade, Heller afirma que é necessário adquirir conhecimentos adicionais em relação ao projeto onde estamos envolvidos, pois sendo a criatividade o conjunto de três fatores (talento, influências exteriores e conhecimentos adquiridos), ao não nos es-

timularmos em termos de conhecimento, estaremos sempre em desvantagem em relação aos que trabalham esse fator.

2.1.10 Livro

De acordo com Bringhurst (2005, p.159) um livro é o reflexo da mente e do corpo de quem o criou, seja o seu significado teórico, seja a sua construção tipográfica e física. Ele é o resultado de escolhas de papéis e texturas, formatos e proporções, tipos de letra, espaçamentos e posicionamentos, colas e tintas, entre outros, que chegam ao recetor com determinado objetivo. Quando um livro é construído sem pormenores distintivos e individuais, desenvolvido conforme a conveniência de máquinas, destina-se a um determinado tipo de recetor que não pretende ser estimulado.

O papel no qual os desenhos são transpostos e impressos é um elemento de extrema importância para o acabamento do objeto final, ele é mais um elemento de carácter tátil, com o qual o observador irá ter contacto e deixará estimular mais um dos seus sentidos. Gill (2003, p.110), fala-nos da importância do papel para o impressor e distingue dois tipos de papel: ‘feito à mão’ e ‘feito por matriz’. O primeiro, como o próprio nome indica é o papel feito manualmente, que segundo o autor é o de melhor qualidade, sendo que é duradouro; o segundo, chamado ‘feito por matriz’ oferece inúmeras escolhas de qualidades diferentes, mas não será o mais durável, visto a sua fibra não ser cruzada da mesma forma que é no processo dos papéis feitos à mão, mais apertada. Nota-se porém que Eric Gill, um purista, escreveu esta opinião em 1931.

2.2 Sentir

A Face das Letras é um projeto que pretende transmitir sensações ao observador que o façam questionar/explorar significados apresentados pelas composições visuais. Houve a necessidade de recorrer a leituras que abordassem o *sentir*, precisamente para explorar a temática percebendo que tipo de experiências o observador está exposto e de que forma as recebe, sente e interpreta.

Num presente em que o *sentir* é encarado de forma distinta dos nossos antepassados, Perniola (1993, p.12) afirma que as experiências vivenciadas por estes eram resultantes de uma participação sensorial, emotiva e espiritual. As relações com objetos, pessoas e acontecimentos entendiam-se como algo para ser sentido e vivido como uma experiência interior, resultando em alegria ou dor, sem que existisse a necessidade de compreensão das mesmas. Contrariamente, o presente é descrito pelas mesmas experiências mas já sentidas e determinadas. Atualmente, não vivemos o sentir da mesma forma sensorial, emotiva e espiritual, mas sim com indiferença, é um sentir já sentido. O que se altera não é apenas o objeto, é justamente o «modo, a qualidade, a forma da sensibilidade e da afetividade» do sentir atual. (Perniola, 1993, p.11).

Segundo o autor (1993, p.14), é-nos dado pela sociedade um sentir e um pensar, já sentido e já pensado, retirando-nos desse cargo e dessa responsabilidade, de forma a anular o sentir interior, pessoal e privado de cada indivíduo. Vivemos numa época estética descrita por um sentir coletivo e já determinado pela mesma, obrigando quem procure um sentir individual e pessoal a sentir-se excluído e discriminado.

«Ora, o já sentido é uma espécie de sensologia que se constitui com base no modelo da ideologia e que partilha com esta a atribuição de processos psíquicos à vida colectiva: ela não assume no entanto o aspecto de um convite ou de uma exortação dirigida a cada indivíduo em nome de qualquer valor ou ideal, mas de uma intimação, de uma imposição no sentido de recalcarem o que já todos provaram e aprovaram e que não tem outra legitimidade fora deste geral e anónimo consenso» Perniola (1993, p.14).

A sensologia, algo já sentido, aqui descrita pelo autor como uma socialização dos sentidos (1993, p.15), não é um convite dirigido a cada indivíduo, mas sim uma imposição ao mesmo, como algo já testado e aprovado por um consenso anónimo, e que a sua experiência individual, fora da norma, não será legitimada pois já foi provada. Podemos ter facilidade em relacionar a sensologia com um falso sentir, visto que não é descrita por nenhuma «cobertura teórica» (Perniola, 1993, p.14), porém não será válido caracterizá-la como falsa ou verdadeira, simplesmente «como a pura efectualidade do já sentido». É possível a censura ao indivíduo que está submisso e inserido neste já sentido da sua época? Perniola (1993, p.15), questiona-o e afirma que nada mais será feito, se não se «tomar nota» desta indiferença que a sensologia facilita, tornando o indivíduo inocente na situação em questão.

Como a sensologia está para o já sentido, a burocracia está para o já feito. De acordo com o autor, a burocracia pretende «isentar o homem da alternativa entre agir e não agir, entre a ação política e a tradição; ela fornece um conjunto de esquemas de comportamento já feitos, que são tão eficazes quantos as atividades políticas e tão seguros quanto os rituais» (Perniola, 1993, p.15). A burocracia é vista aqui como algo determinante no comportamento do homem e das suas decisões, estando sujeito a uma predefinição de comportamentos possíveis e não possíveis. É possível fazer o paralelismo com a mediocracia, que transforma o pensar em sentir, ou seja, a característica emocional e individual que o sentir transportava em si «adquire uma dimensão efectiva, quase um poder» (Perniola, 1993, p.16). Vivemos numa época em que damos mais importância a elementos materiais, impessoais e estéticos, do que damos atenção a interesses e necessidades do sentir. Sentir, que é o oposto do agir, um agir planeado pela ética burocrática, definido por rotinas diárias pré-estabelecidas, anulando a possibilidade do sentir individual.

«É como se a experiência do sentir em primeira instância fosse deslocada para fora de nós, para aquilo que reflectimos, tacteamos, ecoamos, enquanto para nós estaria reservado um sentir substituto e que vem a seguir, reflexo, retoque e eco do primeiro. O especularismo sensitivo é pois uma espécie de ressentir que diz respeito não apenas às emoções psicológicas e às representações

culturais, mas também às sensações mais primordiais do indivíduo, enquanto natureza viva» (Perniola, 1993, p.20).

O narcisismo, descrito pelo autor como uma orientação de energia psíquica direccionada para a própria imagem do indivíduo, é substituído pelo especularismo. O especularismo faz com que a própria imagem do indivíduo deixe de pertencer ao mesmo e torna-se num reflexo de identidades externas (Perniola, 1993, p.19). Percebemos que até esta experiência íntima do nosso corpo está directamente ligada ao sentir estético, através da uma preocupação inconsciente «cosmética, terapêutica e hedonista» em relação ao nosso próprio corpo (Perniola, 1993, p.18). O especularismo torna o Homem um ser hipocondríaco e autodestrutivo com maior preocupação com a imagem do que com a realidade psíquica, este fenómeno de impacto exterior sobre a nossa imagem não está directamente relacionado com uma ideia de imitação ou adequação mas sim ligado ao «sentir-se o lugar em que o exterior se espelha» (Perniola, 1993, p.20).

De acordo com Perniola, a burocracia faz com que o Homem afaste e isole todo o mundo que não seja capaz da socialização, referindo-se neste caso, ao mundo animal e vegetal. A Natureza torna-se assim para o homem um elemento anti-sociável, em vez de vivenciar o sentido de comunidade e socialização. Com isto o Homem elege-se a si próprio como superior em relação às outras espécies (Perniola, 1993, p. 25). Será ele superior, quando troca o sentir pelo já sentido perante os animais, seres que reagem da forma mais instintiva ao sentir? É mais um fator a questionar e a acrescentar nesta transformação resultante em sensologia. Esta anulação de um sentir íntimo e individual corresponde a um alheamento do sentir no âmbito da sensibilidade e da afetividade. Dito isto, faz-nos comparar o homem a uma estátua, visto tornar-se num ser «qualificado por uma tonalidade afectiva fria e apática» (Perniola, 1993, p. 29).

«(...) tanto às emoções e aos afectos quentes, quantos aos frios: o fenómeno do já sentido não equivale totalmente a um arrefecimento, a um enfraquecimento ou a um aligeiramento do sen-

tir. Ele consiste na socialização da sensibilidade e da afectividade e, por conseguinte, na vinda de um modo diferente de sentir» (Perniola, 1993, p.29).

Vivemos numa época ideológica, em que tudo o que sentimos, mesmo que seja singular, está perante uma intimação de um todo ou que tenha de corresponder a uma crença, ou seja, é exigido ao sentir que represente um conjunto de ideias correspondentes a um interesse colectivo universal já definido. O «*pathos*» e o coração distinguem-se entre o universal e o singular, ou seja, «*pathos*» representa o sentir-ação influenciado por um aspeto espiritual, enquanto o coração é influenciado por uma carga mais animal (Perniola, 1993, pp.60-61). Estas duas modalidades colocam-se em diferentes posições, face ao saber que tem como objeto o sentir, o primeiro, universal e espiritual, colocando-se acima sendo uma experiência racional, e o segundo, posicionando-se abaixo, podendo ser apenas um objeto de narração, justamente pela sua singularidade irrepetível. «Assim, o «*pathos*» desemboca numa filosofia do espírito artístico, que considera o sensível só em função do racional; o coração, pelo contrário, desemboca numa literatura que mostra dramaticamente ou narra factos particulares, cujo significado escapa aos protagonistas e talvez até ao autor» (Perniola, 1993, p. 62). O autor afirma que o «*pathos*» e o coração se distinguem pela experiência libertadora de um e o condicionamento físico do outro. Se por um lado o «*pathos*» nos permite adquirir uma vitória espiritual sobre um sentir universal e filosófico, o coração é uma condição animal, é algo que está preso dentro de quem o transporta (Perniola, 1993, p.65).

Os conceitos adquiridos com *O Sentir*, de Mario Perniola, lançam um debate sobre a realidade social em que estamos inseridos: a procura da individualidade e a experiência de uma interioridade partilhada é uma questão a ser explorada e percebida e até que ponto essa individualidade é ou não influenciada pelo mundo exterior, sendo nós vítimas do especularismo e da sensologia. Percebemos que a dimensão estética contemporânea tem grande importância e efectividade, e que o sentir é poder, mesmo sendo em forma do já sentido. E também que este já sentido, nos é transmitido através de modelos de um sentir baseado em experiências já definidas, de «sussur-

ros e de confidências, de tremores e de consonâncias, de contágios e de fusões, de silêncios eloquentes e de palavras cúmplices, de recordações e de nostalgias, de angústias, de emoções, de afectos, de sensações, que se alimentam da reciprocidade das trocas e do sentir o sentir» (Perniola, 1993, p.52).

2.2.1 Corpo

Da mesma forma que houve necessidade de abordar a temática do *sentir* nesta investigação, não podia deixar de ser entendida a percepção do corpo nu, visto ser um elemento constante e apresentado na maioria das composições. A forma como é encarado o corpo nu é aqui feita através da distinção entre nu e nudez, tendo em conta as relações e significados de cada um.

«O corpo nu, para se tornar um nu, tem de ser visto por alguém enquanto objecto» (Berger, 1972, p.58). O autor faz a distinção entre o nu e a nudez, descrevendo que estar nu é ser-se o próprio e a forma como se é visto pelos outros, não significando que se veja como nu, pois para se tornar num tem de ser encarado como um corpo objeto. Esta distinção entre o nu e a nudez é apresentada por Kenneth Clark em *O Nu* (Berger, 1972, p.57), onde o autor distingue o nu como algo abordado artisticamente e dependente da pintura para ter esse significado, em oposição à nudez, que é o estado de estar despido. Berger afirma, que apesar de o nu artístico estar convencionalmente relacionado a uma tradição de arte, também existe o nu fotográfico, as poses de nu ou gestos de nu.

As relações do corpo nu, essencialmente com a arte e com a sexualidade, confrontam-nos com a questão de o corpo ser uma manifestação da nossa individualidade, distinguindo-nos dos outros, sendo encarado como um bem pessoal precioso e como cartão de visita perante o que nos rodeia (Vilas-Boas, 2010, p.103). Assim, o elemento corpo é extremamente estimulante para a criação artística, justamente pelo conjunto de estímulos visuais que oferece e todos os significados que podem ser explorados através dele. Segundo Norton & Olds (cit. por Vilas-Boas, 2010, p.104) os elementos percetuais, cognitivos e afetivos de como o corpo é representado e encara-

do por nós próprios, são essencialmente visuais, «mas abrangem influências sinestésicas, tácteis e outras construções sensoriais». Dito isto, descrevemos o significado do corpo nu como uma imagem estimulante que se traduz e possibilita uma variedade de explorações e reflexões, utilizando-o neste projecto como um objeto visual.

2.2.2. Mulher

Utilizando o corpo como tema, é imprescindível referir as preferências visuais em relação ao género utilizado de forma mais frequente, como escolha de modelo artístico. O corpo feminino é o eleito para as representações no mundo visual em que estamos inseridos, não deixando para trás a conclusão do nu visto como um objecto, pois a mulher e o seu corpo são vistos da mesma forma. Dürer considerava «que o nu ideal devia ser construído a partir da cabeça de uma mulher, os seios de outra, as pernas de uma terceira, os ombros de uma quarta, as mãos de uma quinta, etc.» (cit. por Berger, 1972, p.66), mais uma vez comprovando esta abordagem material do corpo feminino, como também uma indiferença da pessoa em si, sendo a mulher transformada pelo homem num objeto composto de peças.

Vilas-Boas (2009, p.137), referindo-se ao tema das mulheres como elemento preferencial para a fotografia, questiona esta preferência com uma abordagem diferente da mulher vista como objeto. Será que esta preferência não é porque a «cultura visual vigente reconhece o sexo feminino como visualmente mais apelativo? Ou será que as mulheres são simplesmente mais fáceis de fotografar, por serem eventualmente mais disponíveis e possuírem uma sensibilidade mais elevada que os homens?». O autor descreve este processo cultural de seleção do corpo da mulher tanto pela questão de ser mais apelativa corporalmente como também devido à maior sensibilidade das mulheres, estando elas com maior predisposição para a dedicação e envolvimento a que o momento fotográfico obriga. Por outro lado, Vilas-Boas (2009, p.137) questiona também a possibilidade de esta escolha ser feita por uma mente moldada por conceitos de beleza impostos, resultando nas escolhas feitas pelo fotógrafo por mulheres mais belas.

Por outro lado, Vilas-Boas (2009, p.137) questiona se não será um processo natural de seleção, influenciado pelos conceitos de beleza impostos, moldando assim a mente do fotógrafo a escolher as mulheres mais “belas”, ou segundo o autor, mais “aptas” para serem fotografadas. Esta questão da aparência social da mulher leva-nos a explorar, através da seguinte citação, dois temas: o espaço que a mulher ocupa socialmente e o conceito de beleza da mulher.

«O espelho foi muitas vezes utilizado como símbolo da vaidade feminina. A moralização, todavia, era basicamente hipócrita. Pintava-se uma mulher nua por se gostar de olhar para ela; colocava-se-lhe um espelho na mão e chamava-se ao quadro «Vaidade», condenando moralmente por este meio a mulher cuja nudez se havia pintado por prazer. A verdadeira função do espelho era outra. Era a de forçar a mulher a tratar-se a si própria, em primeiro lugar e essencialmente como visão» (Berger, 1972, p.55).

Apesar da citação referida de Berger ter sido escrita na década de 1970, podemos ainda utilizá-la para uma justificação referente aos dois temas. O espaço que a mulher ocupa socialmente é descrito de um modo completamente diferente do espaço que o homem ocupa. Segundo o autor (1972, p.68), o papel do homem é o do “espetador”, enquanto a mulher, desde que nasce e durante toda a sua vida, é «educada e persuadida a “ver o que faz”» (1972, p.50), tornando-se ela própria a sua vigilante e ao mesmo tempo assumindo o papel de vigiada. Estes dois papéis que a mulher assume acabam por descrever a sua identidade como pessoa, subconscientemente obriga-se a vigiar as próprias ações através de exigências, expectativas e obrigações impostas pela sociedade de como uma mulher se deve ou não comportar. Estas ações, principalmente centralizadas na sua imagem, são baseadas em como a mulher se apresenta socialmente e como essa presença irá afetar o modo como os homens a vêem e tratam, muitas vezes esse resultado é influenciador da sua definição de êxito na vida (Berger, 1972, p.50). A beleza aqui torna-se um elemento fundamental a perceber, segundo o autor é um elemento de competição entre as mulheres, sendo mais um factor determinante do lugar que ocupam socialmente (ibidem).

«Poder-se-ia simplificar tudo isto dizendo: os homens agem, as mulheres aparecem. Os homens olham para as mulheres. As mulheres veem-se a serem vistas. Isto determina não só a maioria das relações entre homens e mulheres como também as relações das mulheres consigo próprias. O vigilante da mulher dentro de si própria é masculino: a vigiada, feminina. Assim, a mulher transforma-se a si própria em objecto – e muito especialmente num objecto visual: uma visão» (Berger, 1972, p.51).

2.3 Tipografia

A tipografia pode ser descrita como a criação de um conjunto de caracteres que têm relações formais de identidade entre si, o que os une como um todo, resultando num tipo de letra. Esta familiaridade mantém-se entre os diferentes caracteres de forma inalterável em qualquer situação a que sejam expostos. Segundo Reis (2012, p.23), a tipografia pode ser concebida nos mais variados materiais, com diferentes técnicas e para os mais variados fins, «desde que a sua natureza de entidade replicável não seja corrompida», mesmo sofrendo por vezes situações de rasura, entupimento, borrão ou fragmentação, é de salientar que a personalidade tipográfica resiste a estas alterações.

Bringhurst (2005, p.10) diz-nos que a tipografia está presente para honrar o seu conteúdo, e que representa algo visual e histórico. Ela própria exposta visualmente, transporta em si a sua personalidade gráfica e formal. Porém, a história, o estudo e o seu desenvolvimento acabam por ficar difusos, ou seja, ao escolhermos um determinado tipo de letra estamos a dar preferência a um certo tipo de formas, reforçando alguma mensagem que queiramos transmitir, encontrando-a subentendida na expressão tipográfica que reforça determinada ideia. É importante que ela também consiga falar por si só, num mundo repleto de informações visuais. A legibilidade é um dos mais importantes princípios para a durabilidade da tipografia, mas existe ainda um fator extra, descrito por diferentes palavras (serenidade, vitalidade, riso, graça ou alegria) que representa a tipografia e a sua presença e precisa de ser explorado na sua criação (Bringhurst, 2005, p.15).

«A tipografia é o ofício que dá forma visível e durável – e portanto existência independente – à linguagem humana – seu cerne é a caligrafia – a dança da mão viva e falante sobre um palco minúsculo e suas raízes se encravam num solo repleto de vida, embora seus galhos sejam carregados de novas máquinas ano após ano. Enquanto a raiz viver, a tipografia continuará a ser uma fonte de verdadeiras delícias, conhecimento e surpresas» (Bringhurst, 2004, p.15).

A caligrafia é um registo manual que transporta em si uma identidade pessoal de quem a faz, seguindo um conjunto de regras e códigos para a sua correta realiza-

ção, sem perder a sua personalidade nem as diversas possibilidades de exploração. De acordo com Reis (2012, p.22) a caligrafia pode ser vista tanto como «escrita automatizada no quotidiano» ou como prática artística realizada por calígrafos. Como escrita automatizada no quotidiano, refere-se a uma abordagem prática e informal de acordo com cada indivíduo e as suas necessidades, sem preocupação com critérios estéticos, estilísticos e de legibilidade, transportando em si uma identidade pessoal. Por outro lado, quando desenvolvida por calígrafos e como disciplina, a caligrafia necessita de seguir um conjunto de regras formais dentro dos padrões definidos para cumprir determinado tipo de parâmetros visuais, sendo desenvolvida com rigor e exigindo uma especialização, podendo ainda assim ter alguma liberdade formal para adquirir a sua personalidade gráfica.

2.3.1 Design tipográfico

Gill (2003, p.49) refere-se às letras como formas, mais ou menos abstratas, que não são representações nem imagens de uma realidade. Apesar de serem originárias da escrita pictográfica e dos hieróglifos, que em tempos passados representavam algo equiparado a imagens e a ações, a escrita já não o é mais. A escrita apresenta signos e sons prontos a serem decifrados. Podem ter um ou mais sons e os seus conjuntos geram palavras com outros sons. As letras formam palavras e as palavras são feitas de letras, é um facto. As letras, segundo Costa & Raposo (2010, p.12) são infra-signos visuais que quando agrupadas resultam num reportório sígnico elementar, ou seja, apenas se transformam em signo quando no seu desenho «compõem a estrutura precisa da forma».

«Tradicionalmente, a tipografia estava associada ao design gráfico, sobretudo à indústria da impressão. Porém, em virtude do acesso universal à tecnologia digital, a palavra «tipografia» é cada vez mais usada para designar a disposição de qualquer material escrito e já não se aplica apenas ao trabalho dos tipógrafos. Hoje em dia, qualquer pessoa é tipógrafa» (Jury, 2000, p. 8).

De acordo com Jury (2000, p.8), a escrita e a tipografia estão permanentemente interligadas, sendo que o tipógrafo atua como «intermediário entre o conteúdo da mensagem e os leitores da mensagem» e necessita de ter conhecimento de questões linguísticas ligadas ao recetor e adaptar a função da letra a cada um dos vários contextos sociais para onde a desenvolve. O tipógrafo desde há uns meros trinta anos para cá, devido à evolução tecnológica veio a deparar-se com mudanças não só na forma como se desenvolvem tipos de letra, mas também com questões que dizem respeito ao recetor, com isto, queremos dizer que o criador de fontes, seja ele tipógrafo, designer ou qualquer pessoa, necessitada de ter uma maior preocupação em desafiá-la a forma da “não-leitura” e não apenas a forma de leitura. Que significados adjacentes terá uma tipografia, se não a sua legibilidade? É imprescindível o tipógrafo adaptar o tipo de letra ao fim a que se destina, ou seja, a sua função não é unicamente conceber caracteres, ele desenvolve espaçamentos que irão definir o tipo de leitura, dando textura à letra, tornando-a «mais coesa, densa e escura» em relação a outras, e com isto se cria uma problemática (Jury, 2000, p.14). A escolha da fonte, corpo, ajustamento e da disposição não podem ser opções arbitrárias, cada caso é um caso e conforme o problema, irá ser aplicada uma solução, de acordo com a experiência, limitações e conhecimento acerca da tipografia, porém as escolhas realizadas são por vezes deixadas a cargo da interpretação do criador. A interpretação do criador tem vindo a ser explorada nas escolas de arte e design, sendo os tipógrafos e designers incentivados a darem uma maior abertura à linguagem a ser empregue, ou seja, criar fontes que transportem em si um carácter de emoção e paixão, dando personalidade e intencionalidade tipográfica aos textos finais. Com isto, não podemos deixar de ressaltar, sem dúvida, que a presença da tecnologia foi algo de extrema importância para dar oportunidade a este experimentalismo e independência de criação.

Centremo-nos agora no momento da leitura enquanto ação. O olhar do leitor é um olhar irregular, caracteriza-se por movimentos oculares rápidos que não se movimentam de forma regular e linear, por segundos ocorrem momentos de fixação quando o olhar foca num ponto. O momento de leitura das palavras não é feito pelas letras individualmente, mas sim pela forma das palavras que elas compõem, o olhar

está treinado para reconhecer a palavra pela sua forma total e não só pela união das sílabas e dos sons. São identificáveis pelo olhar «grupos comuns de letras e palavras inteiras mais curtas sobretudo pelos espaços internos e ascendentes e descendentes dos caracteres» (Jury, 2000, p.20).

O uso da tipografia dá-se em diferentes campos da área criativa, tais como o design editorial, o *type design*, o *brand design*, e a publicidade e o marketing também fazem uso da mesma para reforçar ideias e valores. Deste modo, Reis (2012, p.21) refere-se ao mediador gráfico como o elemento que irá produzir um objeto de design, dentro de limites não controláveis (objectivos de mercado e eficácia comunicativa), que transmita a mensagem sem qualquer atrito para a perceção do recetor. Para além do uso funcional para o qual a tipografia se presta, ela é também abordada e explorada através de um cariz artístico, «onde a dimensão autoral e conceptual do objeto produzido tem prioridade sobre uma possível dimensão funcional» (Reis, 2012, p.21). Através deste cariz artístico, a tipografia reforça ideias, estimula sensações e emoções e representa comportamentos quando utilizada de forma expressiva, podendo tornar-se até musical e dançante. Cada letra de uma família tipográfica transmite individualmente tom, timbre e carácter, falando por si, e a sua personalidade pode ser explorada visualmente para transmitir significados ao recetor, tal como quando exploradas de forma errada continuam a transmitir algo ao recetor de dissonante, desonesto e desafiado (Bringhurst, 2004, p.29).

«A tipografia e a beleza dos caracteres tipográficos enquanto entidades puramente visuais e quase abstractas tem uma natureza verdadeiramente "infecciosa", que contagia sem qualquer possibilidade de resistência, tanto o maior amante das artes gráficas mais sofisticado ou mais arreigadamente preso à tradição tipográfica, como o cidadão mais desprevenido e menos afecto a estas coisas algo eruditas da tipografia. A força da sua comunicação emocional transpõe as distâncias históricas, dispensa os códigos ergonómicos de uma aprendizagem tipométrica, atravessa barreiras de gosto, de geração, seduz à primeira vista» (Reis, 2001, p.26).

2.3.2 Construção

De acordo com Bringhurst (2004, p.43), o design tipográfico é uma disciplina «praticada por poucos e dominada por muito poucos», sendo que para a sua construção é preciso levar a cabo um conjunto de fatores estruturais da letra, tais como o ritmo, a proporção, a legibilidade, a leitura, o branco, as dimensões, o espacejamento, a textura e a sua preparação. O ritmo e a proporção são dados pela densidade da letra, a chamada cor (não literalmente a cor, mas sim a escuridão e homogeneidade da massa do tipo que é construída através do desenho) do espacejamento dado, das palavras e das linhas, trabalhados em conjunto e dependendo uns dos outros. A legibilidade, segundo Reis (2001, p.122), significa a possibilidade de um texto ser lido, dependendo da percepção e rapidez com o que é reconhecido no momento da leitura, que obviamente será a sua função principal de eficácia e, quando desenvolvido, pretende-se que seja transmitido ao leitor com «evidência e clareza».

Para a escolha de um tipo para determinado suporte e finalidade, segundo Bringhurst (2004, pp.105-106) é necessário ter em conta o meio para o qual o tipo foi desenvolvido e projetado, como também qual o suporte onde será impresso e qual o destinatário. O espaço branco é algo fundamental a ser estudado e explorado na criação de uma fonte ou na sua composição, pois a legibilidade não depende apenas da tinta ou do suporte onde é impressa, mas também dos espaços em branco, presentes entre e dentro dos caracteres. Reis (2001, p.23), descreve-nos a importância do espaço em branco exemplificando com determinado produto que se queira colocar como produto de qualidade sendo que, o criador visual irá optar por beneficiar os espaços em branco para evidenciar aspetos de «inteligência, simplicidade e classe», pois a ausência do mesmo transmite-nos a ideia de «vulgaridade e mau gosto». Ele é sim um espaço vazio e negativo, sem conteúdo, mas pode transportar em si diversos significados quando utilizado propositadamente para transmitir alguma mensagem. Em suma, quando as escolhas são realizadas de forma a obter a melhor proposta visual de legibilidade, a mensagem irá ser compreendida como pretendido.

2.3.3 Influência da tecnologia

A tecnologia é uma relevante ferramenta para a evolução histórica da tipografia. É discutível até que ponto a tecnologia molda as ações dos tipógrafos ou vice-versa, devido às limitações gráficas que a tecnologia impõe. É uma mais valia para o desenvolvimento de uma fonte, mas até que ponto molda e influencia o seu resultado final? A ferramenta digital, apesar de flexível e receptiva a experiências gráficas, não tem que anular a experiência manual do uso da tipografia, contudo com a facilidade e rapidez que a tecnologia oferece, a arte manual da tipografia acaba por se perder (Jury, 2000, p.47).

No contexto da tecnologia e do uso do computador, a evolução histórica tipográfica sofre uma rutura emergente nos finais dos anos 1980, através de uma nova geração de designers como David Carson, Neville Brody, Peter Saville, entre outros. Fizeram uso da tecnologia para abordar a tipografia como arte expressiva, explorando a comunicação através da plasticidade e subjetividade da palavra, questionando limites, sem constrangimentos de legibilidade. Estes criadores trabalhavam a letra com intuição, espontaneidade e ousadia, estimulando e influenciando a evolução do design gráfico. «Maior liberdade de criação» é a expressão utilizada por Abs et al. (2003, p. 68) para descrever o movimento *Punk* que quebrou limites e barreiras separadoras entre a arte e o design. Segundo Vilas-Boas (2010, p.57), «na década de 1980 gerou-se uma espécie de estética “industrial”, em que os mecanismos de produção eram exibidos e claramente evidenciados, sendo a tecnologia explorada de formas inesperadas e nas suas mais variadas vertentes». Apesar de os criadores visuais terem acesso a novas ferramentas e formas de explorar a tipografia, utilizando ferramentas tecnológicas como meio de se expressarem artisticamente, perdeu-se de algum modo a atividade manual da composição do texto como imagem e a plasticidade da manualidade (Vilas-Boas, 2010, pp.57-58).

A tecnologia possibilitou a existência da quantidade e variedade de famílias de tipos disponíveis atualmente, permitindo a criação de um discurso tipográfico mais pessoal e peculiar.

2.4 Fotografia

«Em todo o caso, a fotografia é uma oportunidade para o poeta, uma chance para o artista, um privilégio para o homem em geral. As obras fotográficas, por sua beleza e seu sublime, demonstraram que a arte fotográfica existe; portanto, é uma necessidade para o filósofo confrontar-se com ela um dia, porque os desafios são fundamentais: são existenciais, estéticos e epistemológicos» (Soulages, 2010, p.14).

Soulages, na citação transcrita, diz-nos que a arte fotográfica existe e que existem desafios existenciais, estéticos e epistemológicos a serem confrontados. Num projeto criativo, neste caso de design, a utilização de diversos meios de registo de imagem, torna-o estimulantemente mais enriquecedor tanto em termos visuais como conceptuais. Estamos a transmitir ideias visuais, mas o facto de abordarmos a fotografia como uma arte faz-nos perceber o processo criativo de uma forma mais complexa.

Flusser (1998, p.33), olhando para a fotografia pela sua perspectiva pessoal, descreve-a como uma imagem produzida por aparelhos, um feitiço abstracto, não deixando de a encarar como algo complexo a ser decifrado. As fotografias são elementos dificilmente decifráveis (ibidem), justamente porque à primeira vista, e para quem olha sem ver, não necessitam de ser decifradas, no entanto encontra-se aqui um erro, as fotografias são um olhar do fotógrafo, um olhar que selecciona os elementos e o enquadramento, que consequentemente conferem significado a uma imagem, através de perspectivas e possibilidades de reflexão.

O observador terá que entender a mensagem, fazendo o processo de análise necessário, atribuindo significados, produzindo relações e atribuindo sentidos através de caminhos mentais e associações resultantes de interpretações. Ainda encarando a fotografia como algo de mágico a ser decifrado, Vilas-Boas (2010, p.122) refere-se ao uso da imagem fotográfica como uma peça-chave para estabelecer significados culturais, visto conseguir transmitir significados «dúbios e múltiplos» quando percebida e explorada pelo observador.

«A aparente objectividade das imagens técnicas é ilusória, pois na realidade são tão simbólicas quanto o são todas as imagens. Devem ser decifradas por quem deseja captar-lhes o significado. Com efeito, elas são símbolos extremamente abstractos: codificam textos em imagens, são metacódigos de textos» (Flusser, 1998, p.34).

Quem deseja captar o significado da fotografia tem à sua frente um conjunto de dificuldades e desafios a ultrapassar. Abordando a fotografia como uma imagem técnica, devido à origem técnica pela qual é realizada, Flusser considera que a mesma transporta em si um conjunto de significados, todo um universo conceptual a ser explorado e a descoberta de significados. A imagem técnica não reproduz o mundo tal como ele é, ela reproduz o mundo com o olhar do fotógrafo e através de todo um conjunto de ações mecânicas a que o aparelho obriga para ser realizável, resultando então numa imagem. Esse mundo que o fotógrafo representa através de um aparelho pretende estimular emoções inquietantes e um fascínio no observador que o faça questionar, sonhar e refletir sobre a imagem. É importante referir que o observador que apenas olhe a imagem sem a confrontar com questões e reflexões está a ver a imagem como uma janela e não como uma imagem, exaltando-se assim a importância que tem o deciframento das imagens, pelo seu carácter objetivo e instantâneo o observador confia nelas tanto «quanto confia nos seus próprios olhos» (Flusser, 1998, p.34).

Apesar de existir um confronto com dúvidas temporais e existenciais, a fotografia é um registo temporal de um acontecimento e esse momento, quando visionado em imagem técnica pelo observador, «*quer-se acreditar* que, graças a ela, o objeto, o sujeito, o ato, o passado, o instante, etc., vão ser reencontrados; por outro, *deve-se saber* que ela nunca os dá novamente: ao contrário, ela é a prova de sua perda e de seu mistério; no máximo, ela os metamorfoseia» (Soulages, 2010, p.14).

Soulages (2010, p.227) afirma que existem três atitudes fotográficas perante a fotografia, sendo: «a sua constatação ou seu registo, ou sua transformação em sentido, ou sua transformação em poesia», ou seja, o fotógrafo pode tomar a atitude do disparo e justificá-la por um interesse de registo momentâneo como representação de algo, pode querer transformá-la em significado, tendo uma abordagem mais concep-

tual, ou em poesia, «transcodificando conceitos em superfícies» (Flusser, 1998, p.63), sendo que as três atitudes podem estar presentes num único registo fotográfico.

2.4.1 O preto e branco

Flusser (1998, p.58) escreve que «as cenas a preto-e-branco não existem. Mas as fotografias a preto-e-branco, essas sim, existem. Elas «imaginam» determinados conceitos de determinada teoria, graças à qual são produzidas automaticamente».

A necessidade de por vezes representar imagens a preto e branco, tem a sua origem numa busca de significados sinceros e diretos, quase como a representação da imagem em cru, algo de mais «verdadeiro». Flusser faz a descrição do branco como a cor que representa o conjunto total de todas as vibrações luminosas, e do preto como a ausência total dessas mesmas vibrações e da fusão das duas resulta o cinzento, que é o tom que resulta quando misturadas. Esse tom cinzento é o incentivador de imagens de teorias a respeito do mundo, esse mundo que não é a preto e branco, é a cores. Estas imagens que nos fascinam, a preto e branco, resultam de um pensamento teórico e conceptual e é nos conceitos programados que as imagens fotográficas são relevantes. O mundo é a cores, mas as fotografias a cores representam algo que não é real, e quanto mais próxima a cor estiver do real mais irreal é a ideia que a fotografia transmite, sendo ela resultado de uma complexidade técnica (Flusser, 1998, p.60).

Em contrapartida, Baetens (2007, pp.40-42) afirma que para além das fotografias a preto e branco serem uma abstração da realidade, reduzindo a infinidade de cores possíveis a diferentes tons cinzentos numa imagem, são possibilidades mais fáceis para os fotógrafos, precisamente porque as questões complexas associadas às cores deixam de estar presentes. O autor afirma ainda que a fotografia de nus acaba por ser mais "aceitável" quando apresentada a preto e branco, precisamente porque pelas cores não estarem presentes o observador pode focar-se e dar mais atenção ao tom, ao contraste e à textura do resultado. Baetens, descreve a cor como um elemento de forte impacto na transmissão de ideias e sensações, e através de uma visão mais técnica sobre o uso da cor, o autor refere que as cores fortes funcionam positivamente

com outras cores fortes, ou se optarmos apenas por usar tons pastel, a atmosfera que é criada é de algo mais frágil e ainda, caso queiramos destacar algum elemento, podemos fazê-lo através do uso de uma cor mais forte entre outras neutras obtendo dessa forma a atenção do observador para determinado pormenor.

A fotografia como objeto em si acaba por resultar num objeto de «valor desprezível», sendo que como objeto não tem valor, o que tem valor é o significado que ela traduz, significado conceptual adjacente à imagem e à informação.

«A fotografia, por sua vez, é multiplicável. Distribuí-la é multiplicá-la. O aparelho produz protótipos cujo destino é serem estereotipados. O termo «original» perdeu sentido, por mais que certos fotógrafos se esforcem para transportá-lo da situação artesanal à situação pós-industrial, onde as fotografias funcionam» (Flusser, 1998, p.67).

Consequentemente, os canais de distribuição têm importância para ditar o seu significado, a mesma imagem pode ter diferentes significados estando inserida em contextos diferentes, mudando o seu significado (Flusser, 1998, p.70).

2.4.2 O ato de fotografar

O ato de fotografar é um momento composto por diferentes fatores, tais como o instrumento, descrito por Flusser (1998, p.24) como a simulação de um órgão do corpo humano que nos serve para determinada função; o objeto, algo contra o qual o homem esbarra; o objeto cultural, sendo um objeto portador de algum tipo de informação inserida pelo homem, e finalmente a realidade, sendo tudo aquilo ao qual vamos de encontro durante a nossa vida e que nos desperta interesse. O instrumento é um objeto que nos possibilita a realização de determinada função, neste caso, a máquina fotográfica é o instrumento e a função é o registo fotográfico que resultará na imagem de conceitos, uma fotografia. É um objecto com uma complexa identidade técnica e científica, mas não deixa de ser simples de utilizar pelo mais ingénuo amador, ou seja, «propõe um jogo estruturalmente complexo, mas funcionalmente simples» (Flusser, 1998, p.74). A imagem fotográfica é considerada um objeto cultu-

ral, visto ser portador de informação impressa pelo homem, essa informação que começa o seu ciclo na realidade selecionada e enquadrada pelo fotógrafo, para resultar em conceitos transcodificados em cenas. No momento de decisão de disparo, o fotógrafo está tecnicamente a transformar a imagem em texto, pois o aparelho é algo científico e engenhoso com a função de transformar a realidade em texto e o texto em imagem técnica, a fotografia, uma realidade, uma «abstracção de terceiro grau», pelas fases do seu processo (Flusser, 1998, p.33).

«Cada vez que o fotógrafo esbarra contra um limite de determinada categoria fotográfica, hesita, porque está a descobrir a limitação inerente a qualquer ponto de vista, porque está a descobrir que há outros pontos de vista disponíveis no programa. (...) É a descoberta do facto de que qualquer situação está cercada de numerosos pontos de vista equivalentes. E que todos estes pontos de vista são acessíveis. Com efeito, o fotógrafo hesita, porque está a descobrir que o seu gesto de caçar é um movimento de escolha entre pontos de vista equivalentes, e o que tem de resgatar não é determinado ponto de vista, mas um número máximo de pontos de vista. Uma escolha quantitativa e não-qualitativa» (Flusser, 1998, p.53).

Contudo, o ato de fotografar é uma decisão quantitativa, «uma série de hesitações e decisões claras e distintas», pois o fotógrafo só tem disponível para fotografar o que se insere no aparelho, sendo este ato comparável a uma caçada, em que o fotógrafo tenta caçar a imagem e alcançar o máximo de pontos de vista possíveis e equivalentes para transmitir a sua mensagem através de uma imagem, imagem esta resultante de conceitos programados na memória do fotógrafo e do aparelho (Flusser, 1998, p. 55). Resumidamente, a intenção do fotógrafo é a de transformar os conceitos que tem em mente em códigos, utilizando a máquina fotográfica para fixar os seus conceitos no observador e a intenção da máquina, ou do aparelho, como Flusser refere, é utilizar o homem para realizar os seus modos e programas, e com isto o seu aperfeiçoamento. Apesar das limitações que o aparelho posso oferecer ao fotógrafo, não deixa de ser uma máquina, e podem ser realizadas decisões não previstas pela mesma, sendo enganada e, com isto, tirar o melhor partido das imagens e das possibilidades técnicas.

Abordando questões mais práticas do ato de fotografar, não podemos deixar de referir a questão de direcionar o modelo, experiência tomada ao longo deste projeto. Pelas palavras de Galer (2007, pp.90-96) é imprescindível ao fotógrafo transmitir confiança enquanto dirige a sessão, da mesma forma que transmite exatamente o que quer obter em cada fotografia para que o modelo se sinta mais confortável e que esteja preparado para a sequência de fotografias e se envolva com o momento. Quando a fotografia é um retrato, é importante perceber que estamos diante de uma tarefa com alguma complexidade, a fotografia deve revelar o caráter da pessoa em cena, não tendo necessariamente de estar a olhar para a câmara a pessoa retratada deve estar ciente que está a ser fotografada. A decisão de um enquadramento vertical e horizontal vai de encontro ao que queremos mostrar, essa escolha irá também refletir-se no que queremos transmitir ao observador, tal como noutras escolhas.

2.4.3 Fotógrafo

Existem dois tipos de utilização de uma máquina, a utilização como fotógrafo, que é a pessoa que pretende inserir na máquina os seus conceitos e pensamentos e a utilização como funcionários que é a pessoa que age em função da máquina, segundo Flusser (1998, p.23), que «brinca com um aparelho». O ato de fotografar realizado por um fotógrafo é um registo mecânico mas também uma seleção da possibilidade de vistas possíveis, escolhendo conscientemente determinado ponto de vista para transmitir significado ao observador. Por essa razão, podemos concluir que ao observarmos e decifrarmos uma fotografia estamos ao mesmo tempo a decifrar a intencionalidade do fotógrafo e as condições culturais do mesmo, ou seja, o seu modo de ver determinada realidade pela qual foi confrontado. O fotógrafo, até ao momento do disparo, é obrigado a tomar um conjunto de pequenas decisões que refletem o seu pensamento e a sua intenção, tendo de seguida de manipular o aparelho para ir de encontro aos seus desejos e realizando as suas funções, mesmo testando-o e quebrando regras operacionais, e assim transcodifica a sua intenção em conceitos, «antes de poder transcodificá-la em imagens» (Flusser, 1998, p.52).

«Para além de nos proporcionarem uma visão renovada do que nos rodeia, estes processos podem tornar os seus motivos irreconhecíveis, criando um lapso temporal entre a percepção e a decodificação dos mesmos e assim estimulando o prazer intelectual do observador» (Vilas-Boas, 2010, p.66).

Segundo Flusser, a filosofia da fotografia é algo de extrema importância, justamente porque na época em que vivemos, rodeados de aparelhos mecânicos cada vez mais próximos do Homem, é necessária reflexão fotográfica para percebermos a liberdade do Homem neste meio e como o mesmo poderá explorar e desenvolver as suas intenções através de uma máquina, para chegar ao observador, transmitindo a sua mensagem e para estimulando o prazer intelectual do recetor.

Com os exemplos expostos de seguida pretende-se demonstrar sucintamente a exploração que os fotógrafos fazem do corpo, com a iluminação, da silhueta com a forma, transmitindo assim emoções, expressões e ideias.



Fig. 1 – *Teenage Arms* (1981), Ernestine Ruben.

Imagem disponível em:

<http://www.ernestineruben.com>



Fig. 2 – *Scar on Knee* (1981), Ernestine Ruben.

Imagem disponível em:

<http://www.ernestineruben.com>



Fig. 3 – *Photoformance* (1988), Ernestine Ruben.

Imagem disponível em:

<http://www.ernestineruben.com>



Fig. 4 – *Cradle of Toes* (1987), Ernestine Ruben.
Imagem disponível em: <http://www.ernestineruben.com>

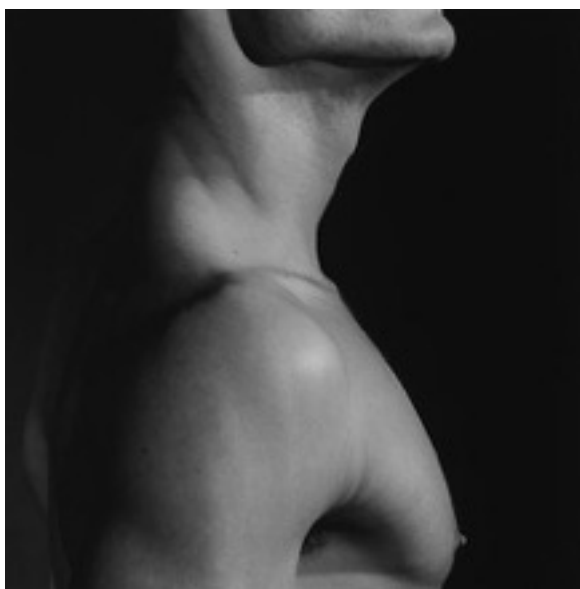


Fig. 5 – *Dennis* (1978), Robert Mapplethorpe.
Imagem disponível em:
<http://www.mapplethorpe.org>



Fig. 6 – *Lisa Lyon* (1981), Robert Mapplethorpe.
Imagem disponível em:
<http://www.mapplethorpe.org>



Fig. 7 – *Rody* (2000), Jo Brunenberg.

Imagem disponível em:

<http://www.jobrunenberg.com>



Fig. 8 – *Hands* (1978), Arno Rafael Minkkinen.

Imagem disponível em:

<http://www.arno-rafael-minkkinen.com>

Projeto

3.1 Livro

O design editorial da peça final tem grande influência na percepção das mensagens transmitidas, visto ser um projecto que procura envolver o observador. De forma a entrar no imaginário de cada *persona* – identidade hipotética representada através de um conjunto de características e comportamentos – é inevitável o uso de materiais e técnicas que reforcem o pensamento de cada uma das 75 composições. Optou-se pela escolha de um tipo de papel diferente para cada *persona*, de modo a acentuar a diferença estabelecida entre elas, encontrando para reforçar a ideia de Noa, mais emocional, um papel mais rugoso e irregular. Para Lourenço, uma identidade mais racional, um papel com características mais lisas e regulares. Noa e Lourenço são as duas *personas* exploradas nas composições, a sua denominação foi resultado de uma escolha e ligação pessoal com os nomes em si.

Foram recolhidos excertos, versos e palavras de diferentes textos de diferentes autores, de forma a conseguir para o projeto uma variedade de linguagens e significados que se adequassem a momentos diferentes do projeto e das duas *personas*. Os autores dos textos aqui apresentados são: Mia Couto, com o livro de poemas *Raiz de Orvalho* (1983); Peter Greenaway, com poemas do filme *The Pillow Book* (1996); Rita Couto, com textos desenvolvidos para o projeto; Erik Spiekermann; com uma citação do livro *Stop stealing sheep & find out how type works* (2003); Fernando Pessoa, com o *Livro do Desassossego* (1930), com *A Mensagem* (1934) e com *Cancioneiro* (1935); Samuel Beckett, com a obra *À Espera de Godot* (1952). Os excertos que não são assinalados como pertencentes a algum autor nas memórias descritivas são resultado de uma escrita no âmbito do projeto.



Fig. 9 - Livro final
Dimensão 200 mm (larg.) x 250 mm (alt.).



Fig. 10 - Livro final.

3.2 *Existo onde me desconheço*

Persona

LOURENÇO

Direcção de arte

Rafaela Garcez

Fotografia

Andreia Guerra

Modelo

Rafaela Garcez

Processo

Fotografia de modelo, tratamento e montagem em Adobe Illustrator e Adobe Photoshop.

Na composição apresentada é utilizado o verso do livro de poemas de Mia Couto, *Raiz de Orvalho* (1983). *Existo onde me desconheço* pretende, com o uso de uma tipografia pesada, encaixada grosseiramente nas linhas do arame da fotografia, transmitir a ideia de sufoco, de pressão, de algo prestes a explodir. Relaciono a acção visual com o significado do verso, pois existe um outro lugar pessoal desconhecido onde existimos e não nos encontramos.

Fig. 11 - *Existo onde me desconheço*.



**ExiStonde me
des
conheço**

3.3 *Memórias*

Persona

LOURENÇO

Ilustração

Rafaela Garcez

Processo

Fotografia pessoal, desenho, tratamento e montagem em Adobe Illustrator e Adobe Photoshop.

Memórias apresenta aqui uma fotografia pessoal de 1956 da família Pereira Garcez, explorada através de linhas a tinta-da-china que acompanham as formas do corpo de cada pessoa, para representar como as memórias e as experiências ocorridas durante a infância têm grande impacto e influência na pessoa adulta, ficando como marcas pessoais, absorvidas e "tatuadas" em nós. No livro final, a impressão desta composição foi feita em papel vegetal, para criar uma relação com a composição posterior, também ela composta por linhas visuais.

Fig. 12 - *Memórias*.



3.4 *Solto o que há em mim*

Persona



Direcção de arte Rafaela Garcez

Fotografia Andreia Guerra

Modelo Rafaela Garcez

Processo Fotografia de modelo, tratamento e montagem em
Adobe Illustrator e Adobe Photoshop.

Solto o que há em mim, excerto escrito para o projecto, vem contrapor-se com a composição anterior, dando-nos a ideia de libertação de algo que está preso no interior e, através da composição fotográfica, conferindo alívio e libertação pessoal. A escolha da fonte demonstra a serenidade e a sinceridade que o momento representa: uma fonte clara em contraste com linhas desarrumadas num suporte (corpo) orgânico e sensível.

Fig. 13 - *Solto o que há em mim*.

solto o que há em mim.



3.5 *Vítima*

Persona



Direcção de arte

Rafaela Garcez

Fotografia

Filipa Lacerda

Processo

Fotografia de modelo, tratamento e montagem em Adobe Illustrator e Adobe Photoshop.

«Porque se não fores vítima não vais sentir» é um verso retirado dos poemas criados por Peter Greenaway, no filme *The Pillow Book* (1996), onde o cineasta inglês explora poemas em corpos humanos. Algumas das cenas e enquadramentos presentes no filme foram influentes para o conceito deste projecto, visto abordarem de certa forma as mesmas temáticas: corpo e tipografia.

O resultado da composição apresentada é um conjunto de "brincadeiras" geométricas, através de um alto contraste de preto e branco criado pelas sombras do objecto fotografado. Com esta base fotográfica, encaixámos a tipografia, também ela geométrica e com linhas rectas e perpendiculares, de duas formas diferentes: acompanhando as linhas naturais que os vértices formam e sendo recortada pela imagem.

Fig. 14 - *Vítima*.

Porque
se forem
vítima

vai ao

seu

3.6 *Ponto final*


Persona

LOURENÇO

Direcção de arte	Rafaela Garcez
Fotografia	Rafaela Garcez
Modelo	Carolina Teixeira
Processo	Fotografia de modelo, tratamento e montagem em Adobe Illustrator e Adobe Photoshop.

A própria composição mostra de forma clara, directa e direccionada o significado do excerto. Faz uso de uma fotografia de modelo nu, delimita-o de forma a racionalizar a forma corporal, tentando anular imperfeições naturais. A manipulação do mamilo com um elemento exterior também vem reforçar essa ideia de controlo total da situação, algo característico da *persona* racional. O posicionamento da tipografia é linear, quebrando de forma extremamente controlada a palavra «simples» para contrastar com o resto da linearidade. Excerto escrito por Rita Couto.

Fig. 15 - *Ponto final*.



tudo acaba por ser muito
tudo é como

é. ponto
final.
i m p l e s

3.7 *Prioridade*

Persona

LOURENÇO

Direcção de arte

Rafaela Garcez

Fotografia

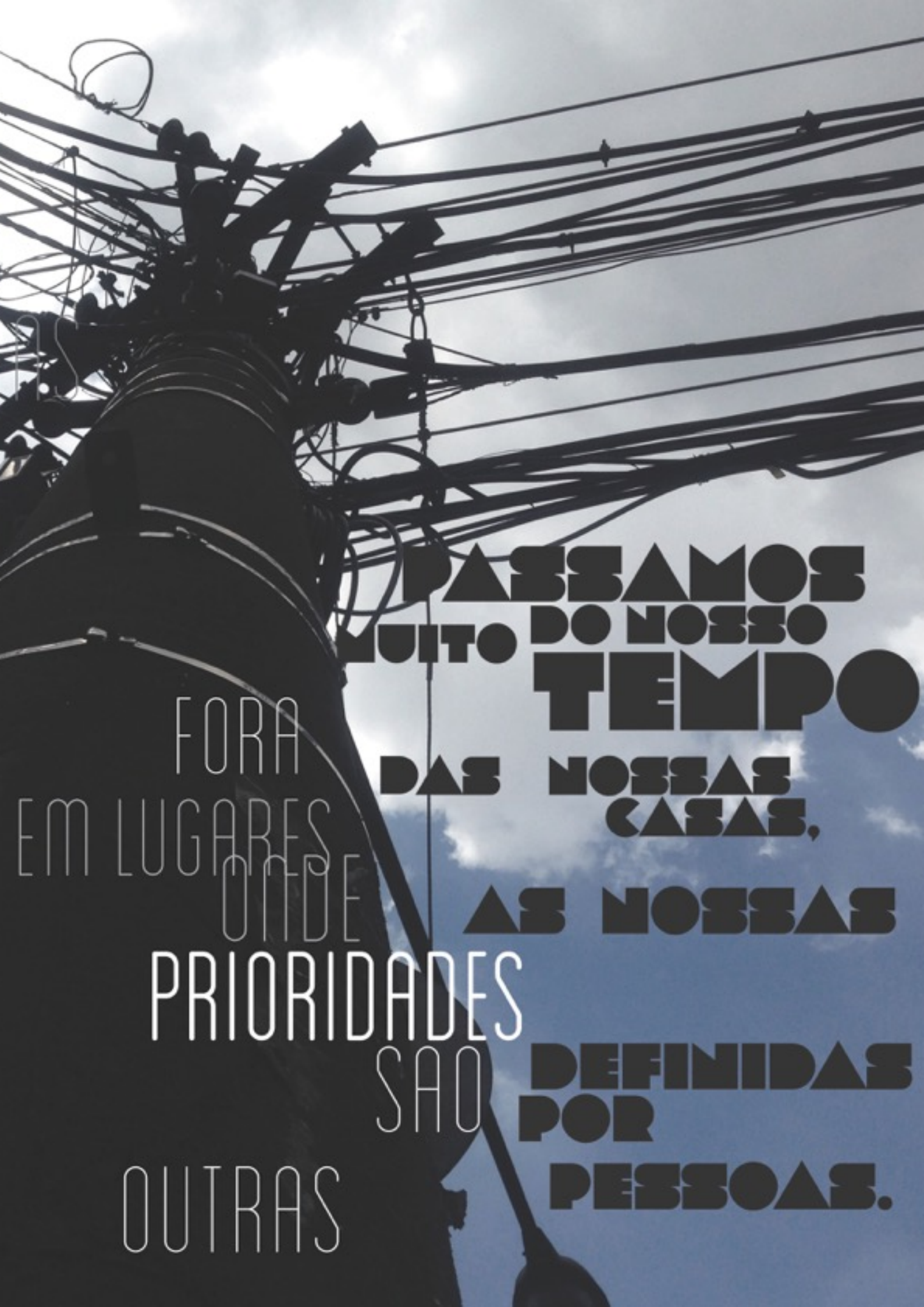
Rafaela Garcez

Processo

Fotografia, tratamento e montagem em Adobe Illustrator e Adobe Photoshop.

«Passamos muito tempo fora das nossas casas, em lugares onde as nossas prioridades são definidas por outras pessoas», é uma citação do designer alemão Erik Spiekermann e vem, deste modo, transmitir visualmente a ideia de exterior, de espaço comum e dos contextos a que somos expostos quando estamos «fora das nossas casas», fora do nosso espaço. Feita através da combinação de dois diferentes tipos de letra, a composição tipográfica pretende mostrar precisamente a alteração de comportamento e ambiente que sofremos.

Fig. 16 - *Prioridade*.



FORA
EM LUGARES
ONDE
PRIORIDADES
SAO
OUTRAS

**PASSAMOS
MUITO DO NOSSO
TEMPO
DAS NOSSAS
CASAS,
AS NOSSAS
DEFINIDAS
POR
PESSOAS.**

3.8 *Alma decorativa*

Persona

LOURENÇO

Direcção de arte

Rafaela Garcez

Fotografia

Rafaela Garcez

Modelo

Raquel Santos

Processo

Fotografia, tratamento e montagem em Adobe Illustrator e Adobe Photoshop.

«Devo fazer da minha alma uma coisa decorativa» é um verso do heterónimo de Fernando Pessoa, Bernardo Soares, retirado do *Livro do Desassossego* (1930). O conceito de decoração, foi explorado através do movimento de algo cintilante e efémero transposto para a imagem, jogando com caracteres que acompanham o movimento e se encaixam de forma "saltitante" na fotografia.

Fig. 17 - *Alma decorativa*.

Devo fazer da minha

a l m a

A hand holding a glowing, star-like object with the word "Samsara" written in a circular path around it.

It

3.9 *Longe das emoções*

Persona



Direcção de arte	Rafaela Garcez
Fotografia	Rafaela Garcez
Modelo	Raquel Santos
Processo	Fotografia, tratamento e montagem em Adobe Illustrator e Adobe Photoshop.

«Viver essa vida longe das emoções e dos pensamentos, só pensamento das emoções e na emoção dos sentimentos» é um verso do heterónimo de Fernando Pessoa, Bernardo Soares, retirado do *Livro do Desassossego* (1930). A composição apresentada resulta num olhar com intenção introspectiva da modelo, caracterizando este momento racional de escolhas e opções. O escritor transmite dilemas entre a emoção (emocional) e o pensamento (racional), expostos nesta imagem, através de uma fotografia que nos leva a um momento ligado a um imaginário da *persona*, com pássaros, que contrasta com a vertente racional da frase. O uso de diferentes tonalidades e transparências na composição tipográfica pretende reforçar este dilema pessoal.

Fig. 18 - *Longe das emoções*.



3.10 *Sensação de assombro*

Persona

Direcção de arte	Rafaela Garcez
Fotografia	Rafaela Garcez
Caligrafia	Rafaela Garcez
Modelo	Raquel Santos
Processo	Fotografia, tratamento e montagem em Adobe Illustrator e Adobe Photoshop.

«É uma sensação de alívio, e ao mesmo tempo... de assombro.» É um excerto retirado da obra de Samuel Beckett, *À Espera de Godot* (1952). A composição que se segue foi impressa em papel *craft*, o que fez com que o branco da imagem se fosse desvanecendo pelo material. A escolha do papel *craft* foi precisamente pela sua fragilidade, que está presente no excerto, algo sensível que se sente aliviado e ao mesmo tempo com medo, vive um momento frágil e desconfortável. A tipografia delicada e fina vem contrastar com a caligrafia grossa e bruta da palavra "assombro".

Fig. 19 - *Sensação de assombro*.

É UMA SENSACÃO
DE A L I E A O M E S M O T E M P O
de assombro



3.11 *Espelho sedutor*

Persona

LOURENÇO

Direcção de arte	Rafaela Garcez
Fotografia	Rafaela Garcez
Modelo	Inês Caramelo
Processo	Fotografia de modelo, tratamento e montagem em Adobe Illustrator e Adobe Photoshop.

«Seduz, sendo um espelho de todas as vaidades», é um verso retirado dos poemas criados por Peter Greenaway, no filme *The Pillow Book* (1996), onde o cineasta inglês explora poemas em corpos humanos. Procurou-se explorar o conceito de sedução, através da leveza provocada pela imagem que nos dá a sensação de suspensão e sonho. Esta ideia de ser encaminhado nas palavras de um outro alguém é reforçada com o uso de uma tipografia delicada, linear e extremamente fina.

Fig. 20 - *Espelho sedutor*.



SEDUZ

SENDO UM
ESPELHO DE TODAS AS
VAIDADES

3.12 *Preciso de ser um outro*

Persona



Direcção de arte Rafaela Garcez

Fotografia Andreia Guerra

Caligrafia Filipa Lacerda

Modelo Rafaela Garcez

Processo Fotografia de modelo, tratamento e montagem em
Adobe Illustrator e Adobe Photoshop.

«Preciso de ser um outro para ser eu mesmo», verso retirado do livro de poemas de Mia Couto, *Raiz de Orvalho* (1983), pretende apresentar uma relação mais próxima, mais pessoal, da caligrafia directamente desenhada no corpo humano. Usando como suporte o corpo, algo maleável, composto por formas imprevisíveis, a caligrafia é enriquecida por estes factores e ambos os elementos, corpo e caligrafia, tiram vantagens do resultado final. A escolha da iluminação com extremo contraste entre o preto, o branco e a pele, realça a ideia de um outro lugar, um outro alguém.

Fig. 21 - *Preciso de ser um outro*.

preciso
SER
um OUT
para ser

em merom

3.13 *Sossego*

Persona



Direcção de arte

Rafaela Garcez

Fotografia

Andreia Guerra

Modelo

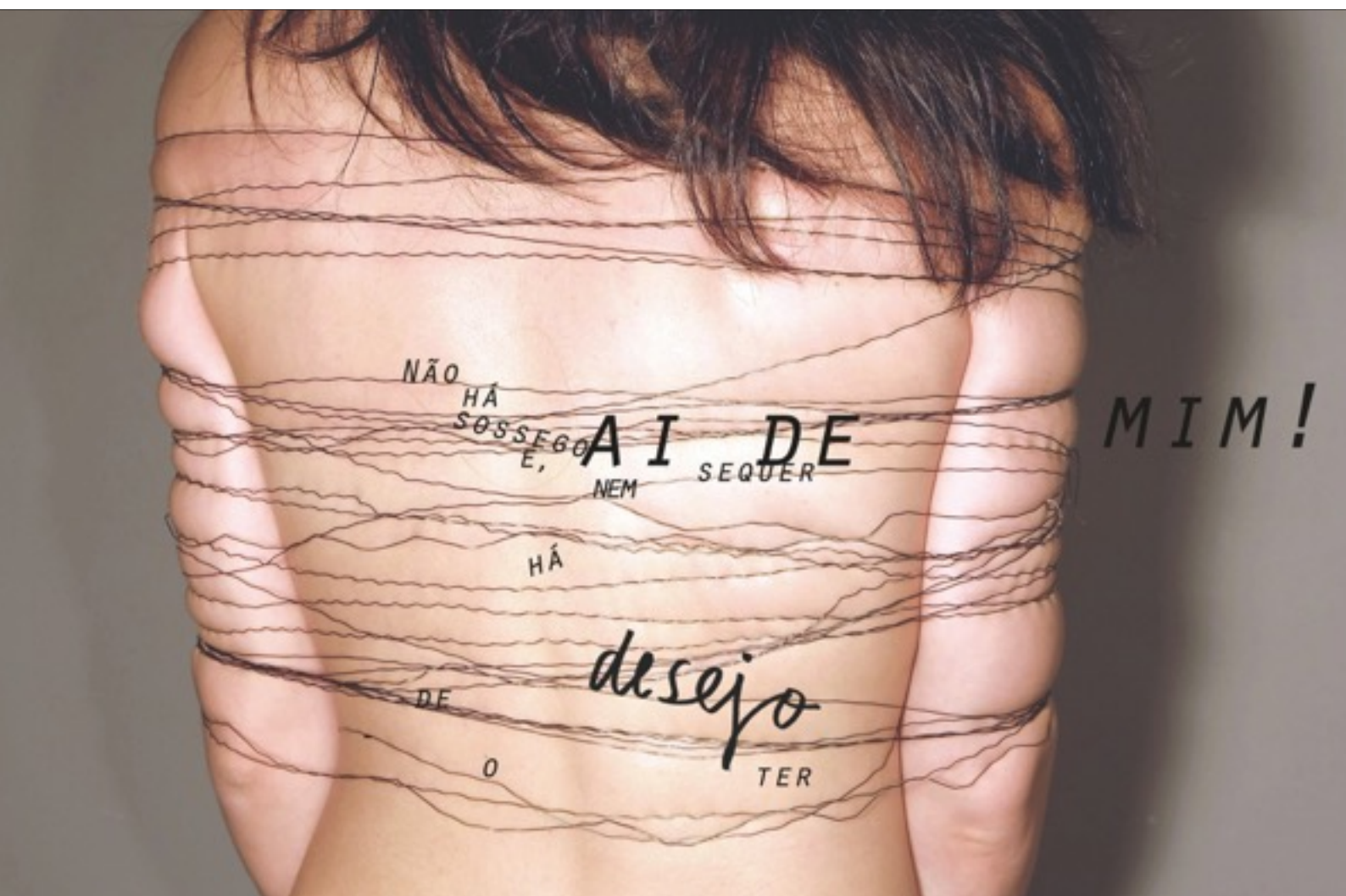
Rafaela Garcez

Processo

Fotografia de modelo, tratamento e montagem em
Adobe Illustrator e Adobe Photoshop.

«Não há sossego - e, ai de mim!, nem sequer há desejo de o ter» é um verso do heterónimo de Fernando Pessoa, Bernardo Soares, retirado do *Livro do Desassossego* (1930). Através da utilização de uma iluminação dura e crua na fotografia, em combinação com uma tipografia recta e desarrumada, com uma acentuação "histórica", fazem contraste com a palavra "desejo", apresentada caligraficamente, sugestão de algo mais pessoal pela sua manualidade, o desejo sendo emocional.

Fig. 22 - *Sossego*.



NÃO
HÁ
SOSSEGO
E,
AI DE
NEM SEQUER

MIM!

HÁ

desejo

DE

O

TER

3.14 *Quando arde na pele*

Persona

NDA

Direcção de arte	Rafaela Garcez
Fotografia	Rafaela Garcez
Caligrafia	Rafaela Garcez
Modelo	Raquel Santos
Processo	Fotografia de modelo, tratamento em Adobe Photoshop.

«Quando o frio arde na pele», excerto de Rita Couto, apresenta uma composição que tira partido da plasticidade do corpo humano para criar formas, sombras, curvas relevantes para o significado do excerto. A caligrafia curvilínea desenhada no corpo da modelo, pretende ir de encontro ao resto da imagem dentro do mesmo padrão, apenas destacando a palavra "frio" que se encontra em MAIÚSCULA, através de um desenho recto.

Fig. 23 - *Quando arde na pele*.



3.15 *Sem qualquer aviso*

Persona

NDA

Direcção de arte	Rafaela Garcez
Fotografia	Rafaela Garcez
Caligrafia	Rafaela Garcez
Modelo	Raquel Santos
Processo	Fotografia de modelo, tratamento em Adobe Photoshop.

Sem qualquer aviso, excerto desenvolvido para o projecto, pretende transmitir através do rosto sério e penetrante da modelo a ideia de chegada, chegada de algo inesperado pela parte da *persona* emocional. O uso propositado de uma caligrafia despreocupada com proporções, dimensões, MAIÚSCULAS ou minúsculas funciona de forma a percebermos o acontecimento desprevenido que se sucede.

Fig. 24 - *Sem qualquer aviso*.



3.16 *Silêncio*

Persona



Direcção de arte	Rafaela Garcez
Fotografia	Rafaela Garcez
Modelo	Natacha Neves
Processo	Fotografia de modelo, tratamento e montagem em Adobe Illustrator.

«Com uma abertura suspeita, pressiona ao peito o que esconde. E logo as promessas precisam de ser ouvidas, se não o silêncio será assustador» é um verso retirado dos poemas criados por Peter Greenaway, no filme *The Pillow Book* (1996), onde o cineasta inglês explora poemas em corpos humanos. A composição apresenta uma fotografia na qual a modelo se expõe de uma forma curvada, introvertidamente protegendo algo que também cobre, representado aqui pela luz, que funciona como algo que pode ser descoberto. Optou-se pela cor branca para a tipografia, compondo-a em locais mais escuros do corpo da modelo, justamente para reforçar a ideia de contraste entre escuro e claro.

Fig. 25 - *Silêncio*.



com uma
abertura

pressiona ao peito ^{suspeita} o que esconde

E logo as promessas precisam de ser ouvidas

Se não
o silêncio será assustador

3.17 *Sensações corpóreas*

Persona



Direcção de arte Rafaela Garcez

Fotografia Inês Caramelo

Desenho Rafaela Garcez

Modelo Rafaela Garcez

Processo Fotografia de modelo com projecção de diapositivos,
tratamento em Adobe Photoshop.

Sensações corpóreas apresenta aqui um trabalho de projecção de linhas no corpo da modelo, para criar a sensação de inquietude interior, com concentração de tensão no centro do corpo. Esta inquietude e nervosismo são transmitidos tanto pelos traços grossos e irregulares como pelo tratamento da fotografia, levadas as cores ao extremo entre o claro e o escuro, perdendo a definição da pele.

Fig. 26 - *Sensações corpóreas*.



3.18 *Só porque lembra o que esqueceu*

Persona



Direcção de arte Rafaela Garcez

Fotografia Andreia Guerra

Modelo Rafaela Garcez

Processo Fotografia de modelo, tratamento e montagem em
Adobe Illustrator e Adobe Photoshop.

Só porque lembra o que esqueceu é um verso de Fernando Pessoa, retirado do livro *A Mensagem* (1934). Pretende-se com esta composição realizar um discurso através da fotografia e da tipografia, de forma a transmitir a ideia de recordação de algo. O braço da modelo está marcado por linhas, por algo que já esteve presente e já não está mais. Parte da tipografia colocada numa área do corpo lisa, sem marcas, caracteriza o presente, enquanto a palavra "esqueceu", se coloca num intermédio entre a lembrança e o presente.

Fig. 27 - *Só porque lembra o que esqueceu.*



3.19 *Espaço*


Persona

LOURENÇO

Direcção de arte	Rafaela Garcez
Fotografia	Rafaela Garcez
Modelo	Inês Caramelo
Processo	Fotografia de modelo, tratamento e montagem em Adobe Illustrator e Adobe Photoshop.

«Talvez devêssemos virar-lhe as costas, poderemos encontrar espaço» é um verso retirado dos poemas criados por Peter Greenaway, no filme *The Pillow Book* (1996), onde o cineasta inglês explora poemas em corpos humanos. O conjunto de elementos visuais apresentados pretende, em conjugação com o significado do verso, transmitir a ideia de procura interior através de um isolamento pessoal para o encontrar. A intenção da fotografia foi transmitir algo indefinido, em constante movimento e descoberta, ao mesmo tempo que a tipografia fina e delicada reforça a ideia de tranquilidade e procura da mesma.

Fig. 28 - *Espaço*.

A woman with long dark hair, wearing a white, short-sleeved, knee-length dress, is standing on a series of white balloons. She is barefoot and her hair is blowing in the wind. The background is a soft, out-of-focus white. The text is overlaid on the image in a light beige, sans-serif font.

TALVEZ
DEVERÍAMOS
VIRAR-LHE
AS COSTAS,
PODEREMOS
ENCONTRAR

ESPAÇO

3.20 *Vontade morta*

Persona

The word "LOURENÇO" is rendered in a bold, uppercase font. The letters are thick and have a rough, almost hand-painted texture. The 'O's are particularly large and rounded. The overall effect is one of raw, unrefined energy, which contrasts with the title's theme of 'dead desire'.

Direcção de arte

Rafaela Garcez

Caligrafia

Rafaela Garcez

Modelo

Rafaela Garcez

Processo

Digitalização, tratamento e montagem em Adobe Illustrator e Adobe Photoshop.

Vontade morta é um verso do heterónimo de Fernando Pessoa, Bernardo Soares, retirado do *Livro do Desassossego* (1930). A mensagem que a composição pretende transmitir visualmente é a exposição de algo morto, levado no sentido literal da palavra morta. Procurou-se através da imagem evidenciar a textura de uma componente do corpo humano sem vida e através da caligrafia bruta e irregular, com uma simetria desalinhada, testar o olhar do observador.

Fig. 29 - *Vontade morta*.

草書 張芝

3.21 *Arrogância*

Persona

LOURENÇO

Direcção de arte

Rafaela Garcez

Fotografia

Filipa Lacerda

Processo

Fotografia de modelo, tratamento e montagem em Adobe Illustrator e Adobe Photoshop.

«Irá distrair-te com arrogância. Mas vai-te fazer rir.» é um verso retirado dos poemas criados por Peter Greenaway, no filme *The Pillow Book* (1996), onde o cineasta inglês explora poemas em corpos humanos. Na composição apresentada pretende-se expor um elemento de destaque numa superfície monótona, para reforçar a ideia de algo que distrai, chamando atenção para algo que sai da regra. A manipulação e o desarranjo tipográfico criado foram trabalhados com o mesmo objectivo visual de sair da regra e do habitual.

Fig. 30 - *Arrogância*.

A hand is shown reaching out from the right side of the frame, with fingers slightly spread, against a dark, textured wall. The lighting is dramatic, with a bright, hazy light source in the upper right corner, creating a strong contrast and highlighting the contours of the hand and the texture of the wall. The overall mood is contemplative and artistic.

Irá

d i s t r a i r - t e
com arrogância.

mas vai-te fazer rir.

3.22 *Desarrumação emocional*

Persona

LOURENÇO

Direcção de arte

Rafaela Garcez

Fotografia

Rafaela Garcez

Modelo

Carolina Teixeira

Processo

Fotografia de modelo, tratamento e montagem em
Adobe Illustrator e Adobe Photoshop.

Desarrumação emocional, excerto criado para o projecto, procura explorar visualmente a ideia de desarrumação através de um dos enfoques do projecto: o corpo. Foi realizada uma "brincadeira" de repetição e justaposição de uma só imagem e oferecendo à composição dos caracteres tipográficos a mesma textura.

Fig. 31 - *Desarrumação emocional*.



châsse
des armées
émotionnelles.

3.23 Visão

Persona



Direcção de arte

Rafaela Garcez

Fotografia

Rafaela Garcez

Caligrafia

Rafaela Garcez

Processo

Fotografia, tratamento e montagem em Adobe Illustrator e Adobe Photoshop.

«Pacientemente aguardando irrigação por água ou visão» é um verso retirado dos poemas criados por Peter Greenaway, no filme *The Pillow Book* (1996), onde o cineasta inglês explora poemas em corpos humanos. Foi criada na composição visual uma relação entre a fotografia e a caligrafia. A caligrafia transpõe para si a ideia de irregularidade, inquietude e textura, transmitidas pela fotografia.

Fig. 32 - *Visão*.

PAGEMENTE
A GUARDANDO
IRRIGAÇÃO
POR ÁGUAS
OUVI SÃO

3.24 *Pacientemente*

Persona

LOURENÇO

Direcção de arte

Rafaela Garcez

Fotografia

Rafaela Garcez

Modelo

Natacha Neves

Processo

Fotografia de modelo, tratamento e montagem em
Adobe Illustrator e Adobe Photoshop.

Optou-se por não explorar tipograficamente esta composição, mantendo apenas a fotografia por si só. Ela funciona na continuidade da composição anterior, em que a *persona* aguarda por algo. O conceito transposto é o de uma expressão tranquila e serena na face da modelo, em contraste com o sufoco que é criado pelo elemento que a envolve.

Fig. 33 - *Pacientemente*.



3.25 *Sem nada acontecer*

Persona



Direcção de arte	Rafaela Garcez
Fotografia	Rafaela Garcez
Caligrafia	Rafaela Garcez
Modelo	Raquel Santos
Processo	Fotografia de modelo, tratamento em Adobe Photoshop.

Sem nada acontecer é um excerto escrito para o projecto. A composição pretende passar a caligrafia para o plano da fotografia, ou seja, ao escrever directamente no corpo da modelo as palavras ganham outra dimensão visual, resultando num objecto só. A plasticidade da tinta é também explorada, ao criar diferentes volumes da linha.

Fig. 34 - *Sem nada acontecer*.



3.26 *Paciência reservada*

Persona



Direcção de arte

Rafaela Garcez

Fotografia

Rafaela Garcez

Processo

Fotografia, tratamento e montagem em Adobe Illustrator e Adobe Photoshop.

«Talvez devesse haver paciência reservada para este idiota. Mas tal simpatia e paciência são aqui desperdiçadas» é um excerto retirado dos poemas criados por Peter Greenaway, no filme *The Pillow Book* (1996), onde o cineasta inglês explora poemas em corpos humanos. Pretende-se com o registo fotográfico de uma estátua, sinal de sabedoria e honra, transmitir a ideia de um pensamento da mesma. É explorada uma tipografia irregular, indefinida e nervosa, para contrastar com a materialidade da estátua, algo bem definido, pesado e marcado.

Fig. 35 - *Paciência reservada*.



TAKE
EVERY
RACIA
CIENTIA
ROCKA
CADA

PAPA
ESTE
IDIOTA

TAL SIMPATIA E
CIENCIA BACANAL
BESPERO

3.27 *É preciso um bocado de tristeza*

Persona



Direcção de arte	Rafaela Garcez
Fotografia	Inês Caramelo
Modelo	Rafaela Garcez
Processo	Fotografia de modelo, tratamento e montagem em Adobe Illustrator e Adobe Photoshop.

É preciso um bocado de tristeza, excerto criado para o projecto, resulta da projecção de tipografia directamente no corpo da modelo, para ganhar uma forma moldada pelo corpo. São palavras directamente relacionadas com a *persona* emocional, que procura sempre ligações com um lado mais sensível.

Fig. 36 - *É preciso um bocado de tristeza*.



3.28 *Pequenas solidões*

Persona



Direcção de arte	Rafaela Garcez
Fotografia	Rafaela Garcez
Caligrafia	Rafaela Garcez
Modelo	Raquel Santos
Processo	Fotografia de modelo, tratamento e montagem em Adobe Illustrator e Adobe Photoshop.

Pequenas solidões, excerto criado para o projecto, procura transmitir através do uso da caligrafia um lado mais íntimo, de busca pessoal em momentos de solidão. O tratamento desfocado da imagem fotográfica pretende criar esse isolamento e privacidade que o momento pede. A escolha de brancos no interior dos caracteres caligráficos vem representar esse interior/isolamento necessário.

Fig. 37 - *Pequenas solidões*.

PEOPLE
DON'T
DO IT

3.29 Dobras e quebras

Persona

LOURENÇO

Direcção de arte

Rafaela Garcez

Fotografia

Rafaela Garcez

Modelo

Natacha Neves

Processo

Fotografia de modelo, tratamento e montagem em
Adobe Illustrator e Adobe Photoshop.

Dobras e quebras é um verso retirado dos poemas criados por Peter Greenaway, no filme *The Pillow Book* (1996). Nesta combinação entre um corpo orgânico e manipulável com uma tipografia recta em bloco, pretendemos transmitir um contraste visual entre os dois elementos, também conseguido através da cor lisa branca, que se torna agressiva sob a pele composta por diferentes tonalidades e texturas.

Fig. 38 - *Dobras e quebras*.

ESPERANDO
DOBERAS
WEEERAS

3.30 *Arranhe para entender*

Persona

Direcção de arte

Rafaela Garcez

Fotografia

Rafaela Garcez

Modelo

Joana Duarte

Processo

Fotografia de modelo, tratamento e montagem em
Adobe Illustrator e Adobe Photoshop.

Arranhe para entender é um verso retirado dos poemas criados por Peter Greenaway, no filme *The Pillow Book* (1996). A composição comunica uma simetria visual, resultante da conjugação do elemento fotografia com o elemento tipografia. A fotografia é aqui grosseiramente recortada pela tipografia, transformando as linhas naturais do rosto em linhas geométricas. O conceito por detrás da fotografia é reforçar a ideia de esforço referida pelas palavras.

Fig. 39 - *Arranhe para entender*.



ARRANHE

PARA

ENTENDER.

ARRANHE

PARA

ENTENDER.

ARRANHE

PARA

ENTENDER.

ARRANHE

PARA

ENTENDER.

ARRANHE

PARA ENTENDER

3.31 *Pertence-me*

Persona

LOURENÇO

Direcção de arte

Rafaela Garcez

Fotografia

Rafaela Garcez

Modelo

Raquel Santos

Processo

Fotografia de modelo, tratamento e montagem em
Adobe Illustrator e Adobe Photoshop.

Pertence-me, palavra seleccionada para o projecto. A presente composição procura estabelecer a relação directa entre o significado da palavra com a imagem, ou seja, explorou-se o conceito de pertencer a alguém e transportou-se para a tipografia através de caracteres recortados e colados à face da modelo. A tipografia *pertence* à face, é dependente da face, face esta que apresenta uma expressão apática de dependência, ambas pertencendo mutuamente.

Fig. 40 - *Pertence-me*.



**experience
me**

3.32 Dependência

Persona



Direção de arte

Rafaela Garcez

Fotografia

Rafaela Garcez

Caligrafia

Rafaela Garcez

Processo

Fotografia de modelo, tratamento e montagem em
Adobe Illustrator e Adobe Photoshop.

A composição apresentada está na continuidade da composição anterior. Procura explorar o conceito de dependência a um outro alguém, através do uso de diferentes caligrafias e espessuras de linha, para demonstrar essa instabilidade. A definição da face com linhas exteriores vem marcar a ideia de pouca liberdade emocional, domada e definida por um outro.

Fig. 41 - *Dependência*.

DEPENDENCIA

emocional
apesar de,
SC
sombra
OUTRO
alguém

medo
da
SOLIDÃO

ver, respirar
sentir, falar
PENSAR,

medos,
solidão
amor
obscuro

insucesso
necessidade

solidão
valores
respeito

humilhação
casa
casa

casa
casa
branco

terro
terro
esquero

amor
amor
obscuro

obscuro
obscuro
personalidade

personalidade
personalidade
personalidade

chumbo
disponibilidade

deus deus
deus deus deus
deus deus deus

bonuma bonuma
bonuma por ti

3.33 *Solidão*

Persona

LOURENÇO

Direcção de arte

Rafaela Garcez

Fotografia

Rafaela Garcez

Modelo

Carolina Teixeira

Processo

Fotografia de modelo, tratamento e montagem em
Adobe Illustrator e Adobe Photoshop.

«Solidão nas minhas mãos», excerto escrito para o projecto, continua a trabalhar o conceito de pertença a algo, mas nesta situação a uma componente mais abstracta. A imagem fotográfica define literalmente as mãos, mas a solidão não é algo visualmente definido, sendo que é representado aqui pela tipografia, uma tipografia sem grandes alterações formais, que transmite fragilidade.

Fig. 42 - *Solidão*.



3.34 *Quietude*

Persona

NDA

Direcção de arte	Rafaela Garcez
Fotografia	Rafaela Garcez
Modelo	Inês Caramelo e Natacha Neves
Processo	Fotografia de modelo, tratamento e montagem em Adobe Illustrator e Adobe Photoshop.

«O coração quase não bate, a quietude foi alcançada» é um verso retirado dos poemas criados por Peter Greenaway, no filme *The Pillow Book* (1996). Para representar visualmente este excerto procurou-se transmitir através da imagem a ideia de repouso e, através da tipografia, algo inquieta antes do "foi alcançada", justamente para transmitir a mudança de estado. As cores neutras são expostas propositadamente, para o reforço do conceito tranquilidade.

Fig. 43 - *Quietude*



o coração
quase não bate

a quietude

foi alcançada

3.35 *Espera!*

Persona

LOURENÇO

Direcção de arte	Rafaela Garcez
Fotografia	Rafaela Garcez
Ilustração	Rafaela Garcez
Modelo	Natacha Neves
Processo	Fotografia de modelo, tratamento e montagem em Adobe Illustrator e Adobe Photoshop.

«Espera! Ainda não chegou a tua vez», excerto de Rita Couto. A escolha de um retrato com a face da modelo sem expressão, procura contrastar com a agressividade da frase. Procurou-se criar uma composição visual que transmitisse a ideia de anulação e de espera, através do uso de linhas sobre o rosto, resultando num jogo de linhas em diferentes sentidos entre a imagem e a tipografia, também ela recortada por linhas mais grossas e espacejadas.

Fig. 44 - *Espera!*



Espera!

Đừng quên
a tua vez...

nhỏ
e goi

3.36 *Todos estamos divididos em vidas*

Persona

Direcção de arte	Rafaela Garcez
Fotografia	Rafaela Garcez
Modelo	Rafaela Garcez
Processo	Fotografia de modelo, tratamento e montagem em Adobe Illustrator e Adobe Photoshop.

Todos estamos divididos em vidas, excerto escrito para o projecto. Observamos na composição uma relação entre as linhas do arame presente na fotografia com as linhas rectas presentes na tipografia. A ideia desta relação, para além da exploração visual, é dar a entender este corte em dois de cada *character*, que vai de encontro ao significado do excerto, a divisão de algo. A fotografia reforça o conceito, criando pedaços corporais divididos pelo arame.

Fig. 45 - *Todos estamos divididos em vidas*.



ESTABLISHED
1905
DIAMOND
JEWELRY
NEW YORK
1905
ESTABLISHED
1905
DIAMOND
JEWELRY
NEW YORK
1905

3.37 *Somos todos iguais*

Persona

LOURENÇO

Direcção de arte	Rafaela Garcez
Fotografia	Rafaela Garcez
Modelo	Natacha Neves
Processo	Fotografia de modelo, tratamento e montagem em Adobe Illustrator e Adobe Photoshop.

«Somos todos iguais: sozinhos, sobreviventes, viventes, sobrevive», excerto de Rita Couto. A presente composição explora visualmente a ideia de estarmos todos confinados a determinadas regras que nos fazem viver sob tensão, resultando em sensação de solidão e sobrevivência. A combinação de dois tipos de letra que comunicam de duas formas substancialmente diferentes pretende transmitir a ideia de solidariedade em "somos todos iguais" e o restante do excerto, desconfortável, frio e impessoal de acordo com o seu significado.

Fig. 46 - *Somos todos iguais*.

SOMOS TODOS IGUAIS:
Sobreviventes
vivos
Sobrevive



3.38 *Querer penetrar o interior*

Persona

LOURENÇO

Direcção de arte

Rafaela Garcez

Fotografia

Andreia Guerra

Caligrafia

Rafaela Garcez

Modelo

Rafaela Garcez

Processo

Fotografia de modelo, tratamento e montagem em Adobe Illustrator e Adobe Photoshop.

«Querer penetrar o interior, sem antes perceber a superfície» excerto desenvolvido para o projecto. A interpretação retirada desta composição é efectivamente relacionar a escolha tipográfica do interior *versus* exterior (superfície), sendo a escolhida para representar o interior uma massa consistente e grossa, e a superfície uma linha fina e regular no seu contexto manual. A escolha fotográfica de um corpo definido por volumes, vem aprofundar essa relação de exterior e interior, pele e ossos.

Fig. 47 - *Querer penetrar o interior*.

Rueyex
penetrar
O INTERIOR

sem antes
PERCEBER
A SUPERFICIE

3.39 *Arrepio*

Persona



Direcção de arte	Rafaela Garcez
Fotografia	Rafaela Garcez
Caligrafia	Rafaela Garcez
Modelo	Raquel Santos
Processo	Fotografia de modelo, tratamento e montagem em Adobe Illustrator e Adobe Photoshop.

Arrepio, palavra seleccionada para o projecto para transmitir através do registo fotográfico o conceito de delicadeza, sensibilidade e fragilidade a que o corpo físico se presta. O arrepio é uma manifestação do mesmo quando exposto a algum fenómeno exterior ou interior. Foi relevante escrever directamente no corpo humano a palavra, para reforçar a ideia de algo extremamente físico e íntimo.

Fig. 48 - *Arrepio*.

group

3.40 *Aguardo pelo passado*

Persona

Direcção de arte Rafaela Garcez

Fotografia Inês Caramelo

Caligrafia Rafaela Garcez

Modelo Rafaela Garcez

Processo Fotografia de modelo, tratamento e montagem em
Adobe Illustrator e Adobe Photoshop.

Aguardo pelo passado é um verso retirado do livro de poemas de Mia Couto, *Raiz de Orvalho* (1983). Com esta composição pretende-se transmitir visualmente a ideia de passado como algo desvanecido e perdido. A escolha pela projecção corporal (peito e coração) da caligrafia é precisamente para demonstrar uma espera pessoal que se dilui com o próprio corpo.

Fig. 49 - *Aguardo pelo passado*.



3.41 *Ansiando o futuro*

Persona

LOURENÇO

Direcção de arte

Rafaela Garcez

Fotografia

Andreia Guerra

Modelo

Rafaela Garcez

Processo

Fotografia de modelo, tratamento e montagem em Adobe Illustrator e Adobe Photoshop.

Ansiando o futuro, excerto escrito para o projecto para fazer uma dualidade com a composição anterior. Comparando as duas composições, percebemos visualmente as diferenças emocionais de cada uma. A composição anterior, ligada à *persona* emocional, tem uma linguagem diferente da presente composição, que explora uma tipografia inquietante e indefinida, em conjunto com um objecto exterior efémero e igualmente inquietante. Estas características representam a *persona* racional, que planeia todo o futuro e vive para o mesmo de forma nervosa.

Fig. 50 - *Ansiando o futuro*.

A woman is shown from the chest up, holding a lit sparkler. She is looking down at the sparkler. The background is dark. The text "no futuro" is overlaid on the image in a white, dashed font. The word "no" is on the left, "futuro" is on the right, and "no" is in the middle, partially obscured by the sparkler.

no futuro

3.42 *Desgastar até ao limite*

Persona



Direcção de arte	Rafaela Garcez
Fotografia	Rafaela Garcez
Caligrafia	Rafaela Garcez
Modelo	Raquel Santos
Processo	Fotografia de modelo, tratamento e montagem em Adobe Illustrator e Adobe Photoshop.

Desgastar até ao limite, excerto criado no desenvolvimento do projecto, pretende com a composição apresentada, através do ruído da pele e da cor vermelha com intenção agressiva, representar o significado do excerto. Optou-se por desenhar a caligrafia directamente no corpo da modelo, para ganhar volume, textura e movimento, recriando a sensação de brutalidade e desgaste.

Fig. 51 - *Desgastar até ao limite*.

Margaret
in
the
line
of

3.43 *Grávida de culpa*

Persona



Direcção de arte

Rafaela Garcez

Processo

Digitalização, tratamento e montagem em Adobe Illustrator e Adobe Photoshop.

Grávida de culpa apresenta visualmente uma exploração manual através de recorte e montagem. Os caracteres, desenhados a tinta e recortados grosseiramente, estão posicionados de modo a dar entender que saem do preservativo. Esta composição pretende expor um acto sexual que resultou numa gravidez tipográfica.

Fig. 52 - *Grávida de culpa*.



3.44 Descrever o corpo

Persona



Direcção de arte

Rafaela Garcez

Fotografia

Rafaela Garcez

Caligrafia

Rafaela Garcez

Modelos

Natacha neves e Inês Caramelo

Processo

Fotografia de modelo, tratamento e montagem em Adobe Illustrator e Adobe Photoshop.

«Eu quero descrever o corpo como um livro» é um verso retirado dos poemas criados por Peter Greenaway, no filme *The Pillow Book* (1996). O que observamos na imagem é a procura de uma descrição visual do significado do excerto. Deste modo, a descrição foi obtida através da simulação de uma página em branco com os caracteres caligráficos sobre a mesma, que passam da folha para o corpo. A utilização do preto e branco marcado vem reforçar a dualidade entre corpo e livro.

Fig. 53 - *Descrever o corpo*.



em qualquer corpo
como um
descrever

3.45 *Branco empoeirado*

Persona



Direcção de arte

Rafaela Garcez

Fotografia

<http://the-whiteness-of-milk.tumblr.com/post/23810257643/flaking-by-caryndrexl-on-flickr>

Processo

Fotografia de modelo, tratamento e montagem em Adobe Illustrator e Adobe Photoshop.

«Páginas empoeiradas» é um verso retirado dos poemas criados por Peter Greenaway, no filme *The Pillow Book* (1996). A proposta nesta composição gráfica trabalha o conceito, através da iluminação desvanecida, rosto infantil, cor branca, de forma a transparecer a ideia de penetrar algo virgem.

Fig. 54 - *Branco empoeirado*.



o. g. n. a. s. p. a.
v. n. d. e. m. p. a.
c. m. d. o. d. a.
u. m. p. o. d. a. b. r. i. c. a. n. t. e.
l. r. e. s. a. b. e. m.
v. r. e. u. m. l. e. i. t. e.
a. d. o. c. e.
a.
t. i. n. t. a.
s. u. j. a.

3.46 *Mesmo que em 1000 anos não surja um leitor*

Persona



Direcção de arte

Rafaela Garcez

Fotografia

Rafaela Garcez

Modelo

Inês Caramelo

Processo

Fotografia de modelo, tratamento e montagem em Adobe Illustrator e Adobe Photoshop.

Mesmo que em 1000 anos não surja um leitor é um verso retirado dos poemas criados por Peter Greenaway, no filme *The Pillow Book* (1996). Verifica-se nesta composição a apresentação de uma imagem que leva os brancos ao extremo (em *high key*), perdendo toda a textura e volume da face e ganhando um conjunto de linhas pretas, que se assemelham a um desenho. A expressão pretendida pela modelo é a de espera, espera tranquila mas esperançosa por um leitor. A tipografia é mais um elemento que vem conjugar e reforçar o conceito de tranquilidade.

Fig. 55 - *Mesmo que em 1000 anos não surja um leitor*.



MESMO
QUE 1000
EM 1000
NÃO ANOS
SURJA
1 LEITO R.

3.47 *Desconfio de quem tem os olhos abertos*

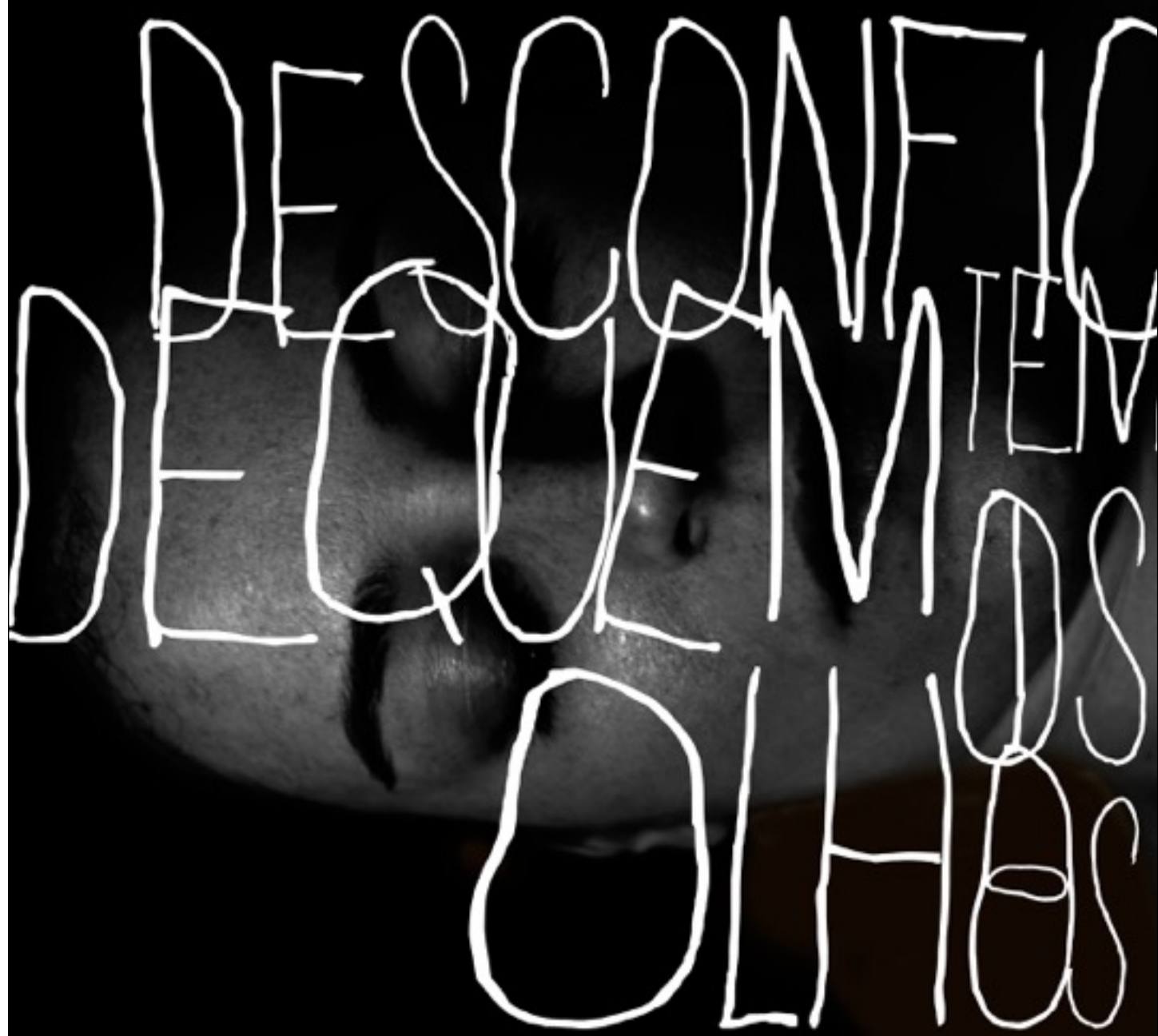
Persona



Direcção de arte	Rafaela Garcez
Fotografia	Rafaela Garcez
Caligrafia	Rafaela Garcez
Modelo	Raquel Santos
Processo	Fotografia de modelo, tratamento e montagem em Adobe Illustrator e Adobe Photoshop.

Desconfio de quem tem os olhos abertos é um excerto de Rita Couto. A composição que se segue pretende transmitir ao observador a sensação de desconfiança, trabalhando o significado da mesma. Para tal, criou-se uma imagem fotográfica escura (em *low key*), com o mínimo de iluminação, para criar um ambiente de certa forma obscuro. Optou-se por um tipo de letra também ele "desconfiável" e mal desenhado, criando uma brincadeira visual com a letra "o".

Fig. 56 - *Desconfio de quem tem os olhos abertos*.

A black and white photograph of a person's face, partially obscured by large, white, hand-drawn text. The text is written in a thick, white, hand-drawn style, resembling chalk or paint on a dark surface. The words are arranged in three lines: 'DESCONFIAN', 'DE QUEM TEM', and 'OLHOS'. The background is a dark, grainy image of a person's face, with the eyes and nose visible through the gaps in the text.

DESCONFIAN
DE QUEM TEM
OLHOS

A B E R T O S

3.48 *Singular*

Persona



Direcção de arte

Rafaela Garcez

Fotografia

Filipa Lacerda

Modelo


Rafaela Garcez

Processo

Fotografia de modelo, tratamento e montagem em
Adobe Illustrator e Adobe Photoshop.

Nenhuma função do corpo é singular é um verso retirado dos poemas criados por Peter Greenaway, no filme *The Pillow Book* (1996). A noção de singularidade é aqui dinamizada através da repetição da face humana, ou seja, procuramos criar o contraste entre o significado do excerto com a composição visual, tornando a face em algo plural.

Fig. 57 - *Singular*.

A close-up, blurred photograph of a crowd of people, focusing on their faces and eyes. The image has a warm, brownish tint and a soft, out-of-focus quality, suggesting a large gathering of people where individual features are partially lost to the overall texture of the crowd.

nenhuma função
do corpo
é singular

3.49 *Não vejo sem pensar*

Persona

The word 'LOURENÇO' is displayed in a large, stylized font. The letters are fragmented and appear to be composed of multiple overlapping, slightly offset layers, creating a sense of depth and movement. The color is a dark, muted green or black.

Direcção de arte	Rafaela Garcez
Fotografia	Rafaela Garcez
Modelo	Raquel Santos
Processo	Fotografia de modelo, tratamento e montagem em Adobe Illustrator e Adobe Photoshop.

Não vejo sem pensar é um verso do heterónimo de Fernando Pessoa, Bernardo Soares, retirado do *Livro do Desassossego* (1930), aqui demonstrado pela composição, uma representação da *persona* racional que transmite o conceito através dos olhos fechados e de uma desarrumação da imagem, com os pequenos pedaços da própria, espalhados pela composição. A ideia é efectivamente transmitir que alguém racional não vê algo sem pensar ou questionar e, quando não o faz, tudo se torna confuso.

Fig. 58 - *Não vejo sem pensar*.



WARRIOR
RINGS
SERIES
PENSACOLA

3.50 *Mão sozinha não sente*

Persona

LOURENÇO

Direcção de arte

Rafaela Garcez

Modelo

Rafaela Garcez

Processo

Digitalização, tratamento e montagem em Adobe Illustrator e Adobe Photoshop.

Mão sozinha não sente é um excerto de Rita Couto. A composição apresentada procura reforçar a "rivalidade" ou distinção entre as duas personas, questionando aqui factores ligados à solidão, ao sentir e ao corpo. As tonalidades da imagem estão de acordo com a sensação de vazio e solidão, e a caligrafia transmite-nos algo de inconstante em que a solidão por vezes resulta.

Fig. 59 - *Mão sozinha não sente*.

nã
sô zinha

l

a

h

ã

s

o

e

n

+

3.51 *O alimento do pensar*

Persona



Direcção de arte	Rafaela Garcez
Fotografia	Rafaela Garcez
Modelo	Carolina Teixeira
Processo	Fotografia de modelo, tratamento e montagem em Adobe Illustrator e Adobe Photoshop.

«Pensar é viver e sentir não é mais do que o alimento de pensar» é um verso do heterónimo de Fernando Pessoa, Bernardo Soares, retirado do *Livro do Desassossego* (1930). Verifica-se na composição em questão a relação da tipografia com o lado emocional, um tipo de letra desenhado manualmente, desapegado e despreocupado. Pretende-se com a desarrumação da face em formas geométricas, sem qualquer regra, manter o espírito de despreocupação e casualidade, reforçando a ideia de dois elementos fundamentais do viver: pensar e sentir, conceitos explorados constantemente durante o projecto.

Fig. 60 - *O alimento do pensar*.



é pensar
é viver e

mas

não é
mais

que

a alimento de

pensar

3.52 *Tenho tanto sentimento*

Persona



Direcção de arte Rafaela Garcez

Fotografia Inês Caramelo

Caligrafia Rafaela Garcez

Modelo Rafaela Garcez

Processo Fotografia de modelo, tratamento e montagem em
Adobe Illustrator e Adobe Photoshop.

Tenho tanto sentimento é um excerto retirado do livro *Cancioneiro* (1935) de Fernando Pessoa, que é traduzido pela composição gráfica através de um grande contraste entre o preto e branco observável no corpo humano, esperando dar a perceber as complexas e possíveis sensações que uma pessoa possa ter. Optámos pelo uso de uma caligrafia irregular e um tanto tremida, para transmitir a ideia de emoção e imperfeição do ser humano.

Fig. 61 - *Tenho tanto sentimento*.



KIND TALK

SENTENCE

3.53 *Não senti afinal*

Persona



Direcção de arte	Rafaela Garcez
Fotografia	Rafaela Garcez
Caligrafia	Rafaela Garcez
Modelo	Raquel Santos
Processo	Fotografia de modelo, tratamento e montagem em Adobe Illustrator e Adobe Photoshop.

«Tenho tanto sentimento, que é frequente persuadir-me, de que sou sentimental, mas reconheço, ao medir-me, que tudo isso é pensamento, que não senti afinal» é um excerto retirado do livro *Cancioneiro* (1935) de Fernando Pessoa. A composição que se segue procurou estabelecer relações visuais entre a face introspectiva da modelo com uma caligrafia fluída. Desta forma, tenta apresentar aqui os diversos significados do excerto através da conjugação da imagem com a caligrafia.

Fig. 62 - *Não senti afinal*.

tenho tanto
sentimento
que é frequente
PERSUADIR-ME
de que sou
SENTIMENTAL
mas reconheço,
ao medir-
me
que tudo isso é
pensamento
que NÃO SENTI
afinal.



3.54 *Essa é a minha natureza*

Persona

LOURENÇO

Direcção de arte	Rafaela Garcez
Fotografia	Rafaela Garcez
Modelo	Raquel Santos
Processo	Fotografia de modelo, tratamento e montagem em Adobe Illustrator e Adobe Photoshop.

«Agrada-me a mim mesmo, essa é a minha natureza» é um excerto escrito para o projecto. A escolha pela montagem entre fotografia, recortes de rostos ou parte deles e pela manualidade da caligrafia, pretende transmitir um isolamento da identidade ao satisfazer-se a si próprio.

Fig. 63 - *Essa é a minha natureza*.



agradam
a mim
e mesmo
essa minha
maturlza

3.55 *Estou sempre triste*

Persona



Direcção de arte	Rafaela Garcez
Fotografia	Rafaela Garcez
Modelo	Raquel Santos
Processo	Fotografia de modelo, tratamento e montagem em Adobe Illustrator e Adobe Photoshop.

«Verifico que, tantas vezes alegre, tantas vezes contente, estou sempre triste» é um verso do heterónimo de Fernando Pessoa, Bernardo Soares, retirado do *Livro do Desassossego* (1930). A composição gráfica apresenta aqui visualmente o que o excerto nos transmite, ou seja, através de uma euforia de alegria expressa pelas serpentinas, juntamente com a expressão contente da modelo, vem em contraste algo noutra plano, uma realidade diferente, algo mais real, algo mais próximo e que não transmite a mesma energia. A tipografia representa a leveza e euforia de toda a fotografia, apenas sendo modificada a palavra "triste" destacando-se.

Fig. 64 - *Estou sempre triste*.



3.56 *Imaginação*

Persona

LOURENÇO

Direcção de arte	Rafaela Garcez
Fotografia	Rafaela Garcez
Modelo	Raquel Santos
Processo	Fotografia de modelo, tratamento e montagem em Adobe Illustrator e Adobe Photoshop.

Imaginação é uma palavra escolhida para explorar a *persona* racional, fazendo um jogo de palavras entre imagina, imaginação e imaginar. Na presente composição procurou-se tirar partido da textura da pele com a textura dos caracteres em feltro, recortados e colados, assumindo a mesma forma que o corpo.

Fig. 65 - *Imaginação*.



imaginas

ma
ino

3.57 *Tenho que escolher o que detesto*

Persona

LOURENÇO

Direcção de arte

Rafaela Garcez

Fotografia

Andreia Guerra

Modelo

Rafaela Garcez

Processo

Fotografia de modelo, tratamento e montagem em
Adobe Illustrator e Adobe Photoshop.

«Tenho que escolher o que detesto - ou o sonho, que a minha inteligência odeia, ou a acção que a minha sensibilidade repugna; ou a acção, para que não nasci, ou o sono, para que ninguém nasceu.» é um verso do heterónimo de Fernando Pessoa, Bernardo Soares, retirado do *Livro do Desassossego* (1930). A composição gráfica propõe aqui transmitir uma confusão visual de texturas, formas e cor. A cor é perturbante para intensificar o conceito, a tipografia está desalinhada para o mesmo efeito, o corpo está marcado de pensamentos e decisões.

Fig. 66 - *Tenho que escolher o que detesto*.



que
escolher
o que
destesto
que
sonho
a minha
inteligência
odeia,
ou a
que a
minha
sensibilidade
repugna;
ou a
ação, para que
não
para que
eu nasci
o sono
ninguém
nasceu.

3.58 *Tudo se me tornou insuportável*

Persona

Direcção de arte Rafaela Garcez

Fotografia Andreia Guerra

Modelo Rafaela Garcez

Processo Fotografia de modelo, tratamento e montagem em
Adobe Illustrator e Adobe Photoshop.

«Tudo se me tornou insuportável, excepto a vida» é um verso do heterónimo de Fernando Pessoa, Bernardo Soares, retirado do *Livro do Desassossego* (1930). Esta composição pretende demonstrar visualmente o conceito de sabedoria, não de forma directa, mas subtilmente, ou seja, conseguimos perceber que as formas do corpo com a tipografia compõe um círculo harmonioso entre si, transmitindo tranquilidade, decisão e sabedoria, como se a persona já tivesse vivenciado todas as experiências da vida.

Fig. 67 - *Tudo se me tornou insuportável*.

Tudo
se
m

• tor nou
in

suportável,

excepto
a vida.



3.59 *Memória em nós*

Persona

LOURENÇO

Direcção de arte	Rafaela Garcez
Fotografia	Rafaela Garcez
Caligrafia	Rafaela Garcez
Modelo	Raquel Santos
Processo	Fotografia de modelo, tratamento e montagem em Adobe Illustrator e Adobe Photoshop.

Memória em nós é um verso de Fernando Pessoa, retirado do livro *A Mensagem* (1934). A imagem fotográfica propõe um arrastamento visual da cabeça da modelo, criando assim a ideia de algo que já passou, que aconteceu mas se manteve em nós, uma memória presente e marcada pelo tempo. A escolha pelo preto e branco reforça o conceito.

Fig. 68 - *Memória em nós*.



3.60 *Sinto-me longe*

Persona

LOURENÇO

Direcção de arte

Rafaela Garcez

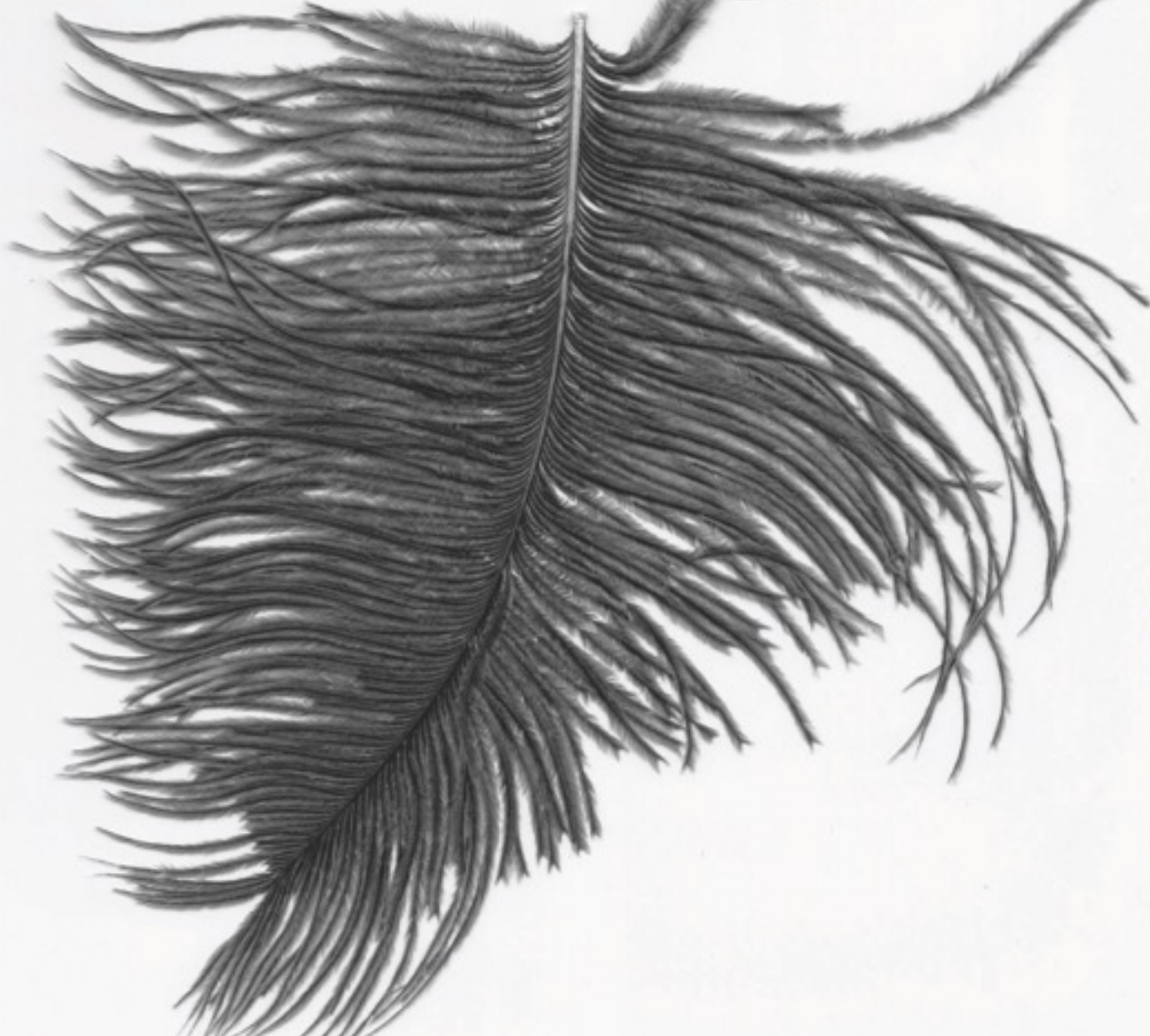
Processo

Digitalização, tratamento e montagem em Adobe Illustrator e Adobe Photoshop.

«Sinto-me longe, sinto-me leve» desenvolvida para o projecto, representa a necessidade da *persona* racional se afastar do mundo para se sentir leve e na sua zona de conforto. A composição visual representa exactamente o que a frase expõe, leveza.

Fig. 69 - *Sinto-me longe*.

Sintome ao longe
sinto-me
leve



3.61 *Pequenas solidões II*

Persona

LOURENÇO

Direcção de arte

Rafaela Garcez

Fotografia

Rafaela Garcez

Modelo

Joana Duarte

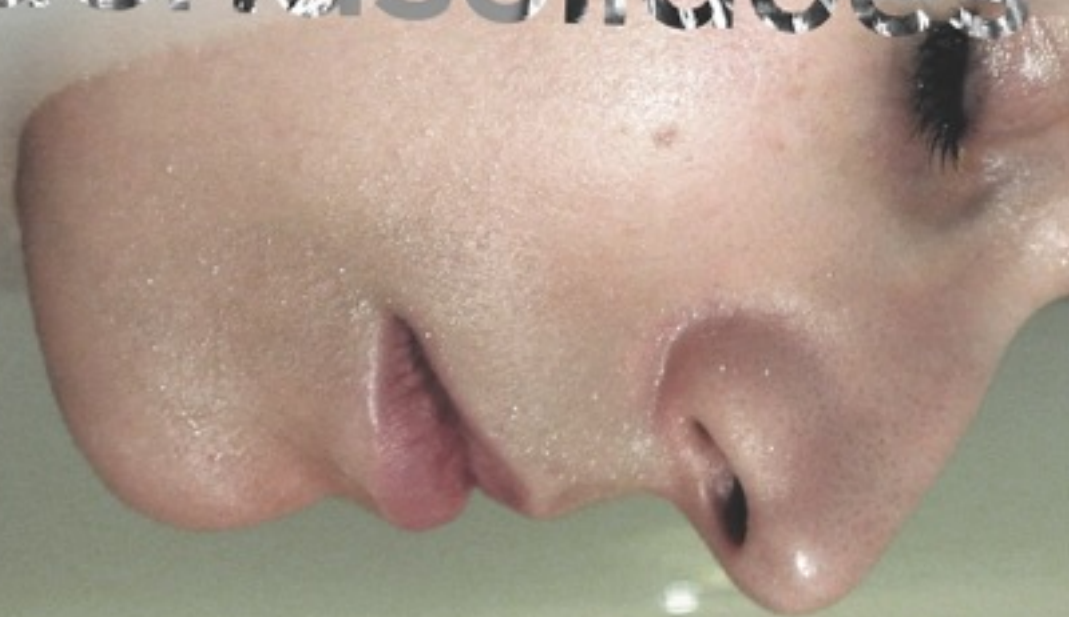
Processo

Fotografia de modelo, tratamento e montagem em
Adobe Illustrator e Adobe Photoshop.

Pequenas solidões, excerto criado para o projecto, pretende representar, uma vez mais, os momentos íntimos de cada pessoa. Na composição apresentada procurou-se transmitir um momento pessoal, de total isolamento com o exterior, em que na imagem a *persona* não tem sons exteriores a intervir no seu espaço. Manteve-se um ruído visual no interior da tipografia para destacar o contraste que existe com a fotografia serena.

Fig. 70 - *Pequenas solidões II*.

pequenasolidões



3.62 *Parecia um paraíso*

Persona

LOURENÇO

Direcção de arte	Rafaela Garcez
Fotografia	Rafaela Garcez
Modelo	Raquel Santos
Processo	Fotografia de modelo, tratamento e montagem em Adobe Illustrator e Adobe Photoshop.

«Toda a minha vida, sem querer parecia um paraíso» foi um excerto escrito para o projecto e a composição correspondente explora a mudança repentina de cor. Do lado esquerdo, a cor vermelha destacada através do papel é representada como algo positivo e de novo, está presente na própria fotografia, na cabeça da modelo. Do lado direito, a cor vermelha é sobreposta à fotografia, desatacando apenas a cor da pele. O conceito a transmitir é a mudança de humor.

Fig. 71 - *Parecia um paraíso*.



3.63 *Instinto*

Persona



Direcção de arte

Rafaela Garcez

Fotografia

Andreia Guerra

Caligrafia

Rafaela Garcez

Modelo

Rafaela Garcez

Processo

Fotografia de modelo, tratamento e montagem em Adobe Illustrator e Adobe Photoshop.

«Há muito tempo que não sou eu» excerto escrito para o projecto, transmite-nos através da composição visual a ideia de libertação pessoal. Uma libertação de algo que estava preso por regras definidas e impostas por um todo, e agora sente a liberdade de se descobrir através do instinto. A imagem consegue, através do movimento, da cor e da iluminação comunicar algo carnal, animal, real e cru.

Fig. 72 - *Instinto*.



3.64 *O que vemos não é o que vemos*

Persona

Direcção de arte Rafaela Garcez

Fotografia Rafaela Garcez

Modelos Joana Duarte e Raquel Santos

Processo Fotografia de modelo, tratamento e montagem em
Adobe Illustrator e Adobe Photoshop.

«O que vemos não é o que vemos, se não o que somos» é um verso do heterónimo de Fernando Pessoa, Bernardo Soares, retirado do *Livro do Desassossego* (1930). A conjugação de duas imagens, uma montagem recortada e uma fotografia, forma uma composição que pretende explorar o significado do excerto. As duas imagens exploram a ideia de sermos "feitos" por um conjunto de influências, influências essas que são o que somos, logo aquilo que vemos. A tipografia, apesar de estar composta de forma linear, pretende ganhar movimento visual através das diferentes espessuras e da variação entre o preto e o branco.

Fig. 73 - *O que vemos não é o que vemos*.

3.65 *Existo onde me desconheço II*

Persona

LOURENÇO

Direcção de arte	Rafaela Garcez
Fotografia	Rafaela Garcez
Modelo	Raquel Santos
Processo	Fotografia de modelo, tratamento e montagem em Adobe Illustrator e Adobe Photoshop.

Existo onde me desconheço é um verso do livro de poemas de Mia Couto, *Raiz de Orvalho* (1983). Nesta composição o tema é abordado de forma diferente da primeira, também relacionado com a *persona* racional, Lourenço, sendo aqui é explorado o conceito de dualidade, ou seja, dois lados. Encarando o significado do excerto, transpõem-se aqui dois mundos através do uso da cor, da colocação da tipografia, surgindo o efeito espelhado. Em relação à fotografia, a modelo está coberta pelo cabelo, relacionando com um mundo desconhecido a ser descoberto, novamente a questão da descoberta pessoal.

Fig. 74 - *Existo onde me desconheço II*.

Existo

onde
me

desconheço



3.66 *Morte de um livro*

Persona

NDA

Direcção de arte	Rafaela Garcez
Fotografia	Rafaela Garcez
Modelo	Inês Caramelo
Processo	Fotografia de modelo, tratamento e montagem em Adobe Illustrator e Adobe Photoshop.

«A morte não é necessariamente um livro velho e usado com páginas secas, podem existir mil e uma páginas com um texto forte e brilhante» são versos retirados dos poemas criados por Peter Greenaway, no filme *The Pillow Book* (1996). O resultado da composição considera um conjunto de elementos que exploram todos eles o mesmo conceito. A tipografia em itálico comunica movimento, sendo ora alinhada ora desalinhada com a geometria formada pelas peças recortadas da própria fotografia. A iluminação num foco específico transmite o brilho a que o excerto se refere. Toda a imagem em conjunto pretende transmitir consistência.

Fig. 75 - *Morte de um livro*.



3.67 *Não vale a pena rabiscar em cima do rabiscado*

Persona

NDA

Direcção de arte	Rafaela Garcez
Fotografia	Rafaela Garcez
Modelo	Raquel Santos e Carolina Teixeira
Processo	Fotografia de modelo, tratamento e montagem em Adobe Illustrator e Adobe Photoshop.

Não vale a pena rabiscar em cima do rabiscado, é um excerto escrito por Rita Couto. Na apresentação desta composição é pretendido expor-se visualmente o resultado de duas imagens que caracterizam o mesmo excerto e que podem funcionar em conjunto ou em separado. A do lado esquerdo expõe o conceito mais levado à letra, do risco em cima de algo já impresso, um risco que ganha volume e que se incorpora com a modelo. Do lado direito, a repetição do rabiscar e voltar a rabiscar é demonstrada através da repetição da mão e do uso de uma tipografia que imita a manualidade de um risco.

Fig. 76 - *Não vale a pena rabiscar em cima do rabiscado*.



3.68 *Palavras também se reproduzem com prazer*

Persona



Direcção de arte	Rafaela Garcez
Fotografia	Rafaela Garcez
Modelo	Andreia Guerra
Processo	Fotografia de modelo, tratamento e montagem em Adobe Illustrator e Adobe Photoshop.

Palavras também se reproduzem com prazer é um verso retirado dos poemas criados por Peter Greenaway, no filme *The Pillow Book* (1996). A composição apresenta aqui o conceito de prazer. Um prazer ligado ao emocional, um prazer ligado a expressões, às palavras. Procura-se destacar a palavra "prazer" com o uso da cor branca no preenchimento da palavra e em contrapartida o resto das palavras não estão "preenchidas".

Fig. 77 - *Palavras também se reproduzem com prazer*.

palaviras
também
reproduzem-se
com prazer

3.69 *Abra-me à força*

Persona

NDA

Direcção de arte	Rafaela Garcez
Fotografia	Rafaela Garcez
Modelo	Natacha Neves
Processo	Fotografia de modelo, tratamento e montagem em Adobe Illustrator e Adobe Photoshop.

«O polegar húmido do leito expectante, ainda não marcou os tecidos delicados, deste magro, limpo, sorridente volume. Separe-me e abra-me à força» é um verso retirado dos poemas criados por Peter Greenaway, no filme *The Pillow Book* (1996). Todo o conjunto de elementos utilizados e compostos no resultado final aqui apresentado trabalha para o conceito de algo delicado, prestes a ser corrompido e violado. A escolha de uma paleta de cores frias e esbatidas, juntamente com uma tipografia inquietante e dura, contribui para esse efeito.

Fig. 78 - *Abra-me à força*.



do leitor **o polegar** húmido
expectante
ainda não marcou os tecidos
Delicados deste m a g r o
limpo sorridente **volume.**

S e p a r e - me,

E abra-me à **força.**

3.70 *Ele aparece*

Persona



Direcção de arte	Rafaela Garcez
Fotografia	Rafaela Garcez
Caligrafia	Rafaela Garcez
Modelo	Raquel Santos
Processo	Fotografia de modelo, tratamento e montagem em Adobe Illustrator e Adobe Photoshop.

Ele aparece são palavras escritas por Rita Couto. A composição fotográfica procurou fazer um enquadramento directo, sincero e cru através de uma tonalidade pálida e apática. O que se pretende transmitir é essa forma directa de representar um medo, uma ansiedade e uma chegada esperada e evitada de algo bruto. A caligrafia exposta de forma rápida e tremida intensifica o conceito.

Fig. 79 - *Ele aparece*.



3.71 *RealizaDOR*

Persona



Direcção de arte

Rafaela Garcez

Fotografia

Andreia Guerra

Modelo

Rafaela Garcez

Processo

Fotografia de modelo, tratamento e montagem em
Adobe Illustrator e Adobe Photoshop.

RealizaDOR, palavra seleccionada para a composição apresentada, tem três significados possíveis: realiza, dor e realizador. Essas possibilidades são apresentadas caligraficamente no corpo da modelo. A modelo expõe uma expressão que transmite os três significados.

Fig. 80 - *RealizaDOR*.



3.72 *Envolvimento em algo que não te quer envolver*

Persona

LOURENÇO

Direcção de arte

Rafaela Garcez

Modelo

Rafaela Garcez

Processo

Digitalização, tratamento e montagem em Adobe Illustrator e Adobe Photoshop.

Envolvimento em algo que não te quer envolver é uma frase criada para o projecto. A composição explora visualmente o conceito através de duas composições gráficas, ambas resultado de montagem. A da esquerda, alinhada e regular apresentada com recortes geométricos e fotografia. A da direita, explora os mesmos recortes, a mesma modelo com uma expressão diferente, mas adquire um elemento mais, a tipografia, um tipo de letra duro, que não envolve o observador.

Fig. 81 - *Envolvimento em algo que não te quer envolver*.



3.73 *Vida dividida*

Persona

LOURENÇO

Direcção de arte	Rafaela Garcez
Fotografia	Andreia Guerra
Modelo	Rafaela Garcez
Processo	Fotografia de modelo, tratamento e montagem em Adobe Illustrator e Adobe Photoshop.

«É essa que é dividida entre a verdadeira e a errada» é um verso retirado dos poemas criados por Peter Greenaway, no filme *The Pillow Book* (1996). Esta afirmação é referente à vida. É verificável na composição uma agressividade apresentada através da iluminação da fotografia, juntamente com a força das mãos sobre o corpo e do papel amarrotado. O papel trabalha em conjunto com a tipografia, contrastante pelas suas formas extremamente arredondadas, mas que se confundem com o papel com a palavra "vida" escrita.

Fig. 82 - *Vida dividida*.



3.74 *Necessidade de mudar e de as mudar*

Persona

LOURENÇO

Direcção de arte	Rafaela Garcez
Fotografia	Rafaela Garcez
Modelo	Raquel Santos
Processo	Fotografia de modelo, tratamento e montagem em Adobe Illustrator e Adobe Photoshop.

Necessidade de mudar e de as mudar é um excerto escrito para o projecto. A composição explora visualmente o conceito de mudança, as linhas no rosto dispostas de forma irregular e imprevisível transmitem a ideia de metamorfose e alteração de pensamento. A tipografia insere-se entre as linhas, entrando no mesmo jogo desalinhado da ilustração.

Fig. 83 - *Necessidade de mudar e de as mudar*.



3.75 *Só porque lembra o que esqueceu II*

Persona



Direcção de arte Rafaela Garcez

Fotografia Rafaela Garcez

Modelo Raquel Santos

Processo Fotografia de modelo, tratamento e montagem em
Adobe Illustrator e Adobe Photoshop.

Só porque lembra o que esqueceu é um verso de Fernando Pessoa, retirado do livro *A Mensagem* (1934). A composição expõe visualmente a ideia de recordar algo já esquecido, mas entusiasmante. As penas e a cor branca transmitem sensações de algo positivo. Nesta situação, a caligrafia utilizada, apesar de agressiva, pretende ir de encontro à textura e características da pena.

Fig. 84 - *Só porque lembra o que esqueceu II*.



so
porque
lembra o
que esqueceu

3.76 *Ambos sabemos que já viveste tempo demais*

Persona



Direcção de arte

Rafaela Garcez

Fotografia

Rafaela Garcez

Modelo

Joana Duarte

Processo

Fotografia de modelo, tratamento e montagem em
Adobe Illustrator e Adobe Photoshop.

Ambos sabemos que já viveste tempo demais, é um verso retirado dos poemas criados por Peter Greenaway, no filme *The Pillow Book* (1996). O conceito de morte é representado aqui pela posição da modelo e pela iluminação dramática da fotografia. Foi planeada a escolha de um tipo de letra que fizesse contraste com o conceito da imagem, para isso optou-se por uma fonte com um desenho "simpático" e algo musical.

Fig. 85 - *Ambos sabemos que já viveste tempo demais*.

**Antes
salvamos
quién
vive este
tempo demais.**



3.77 Planos de página

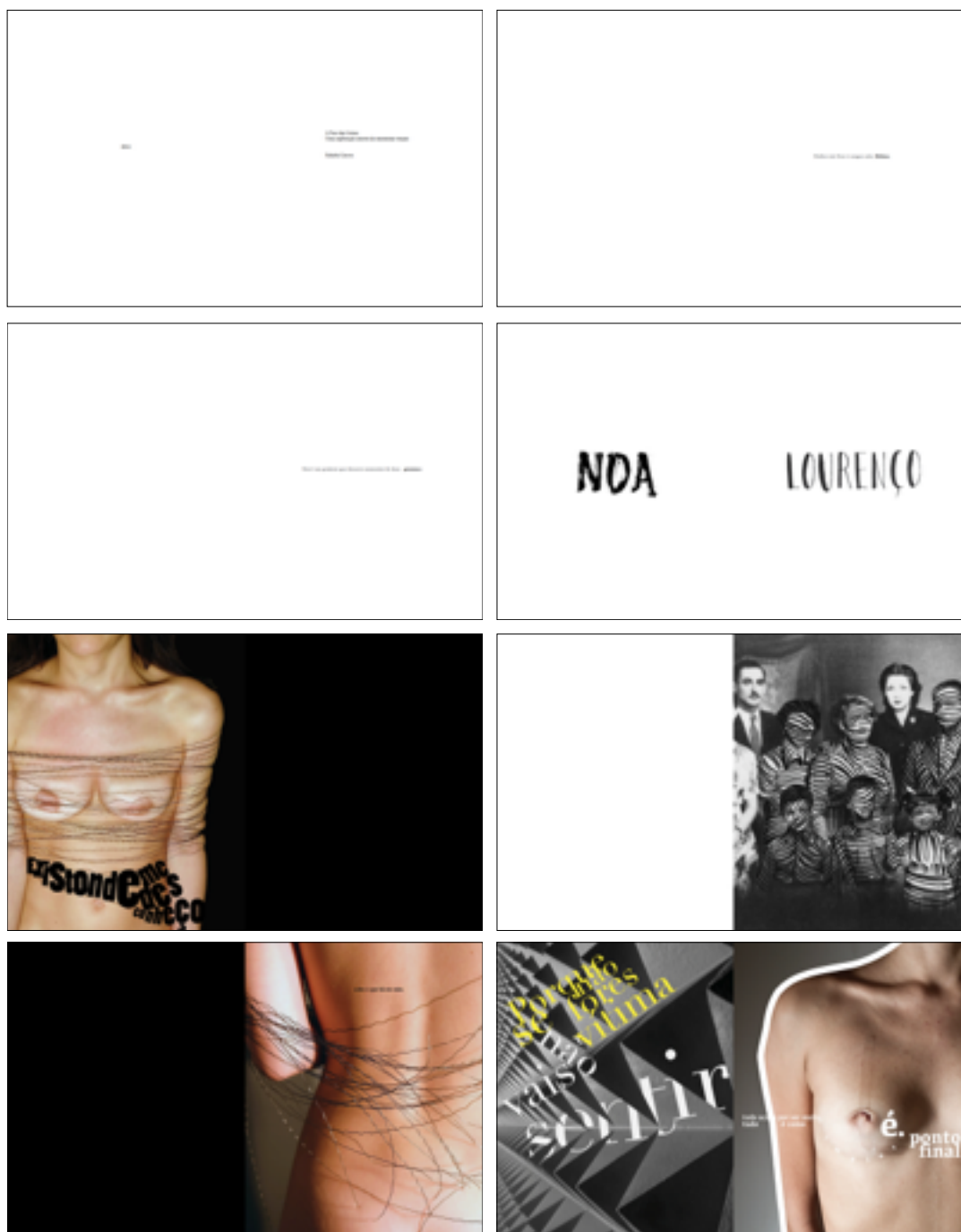


Fig. 86 – Planos de página

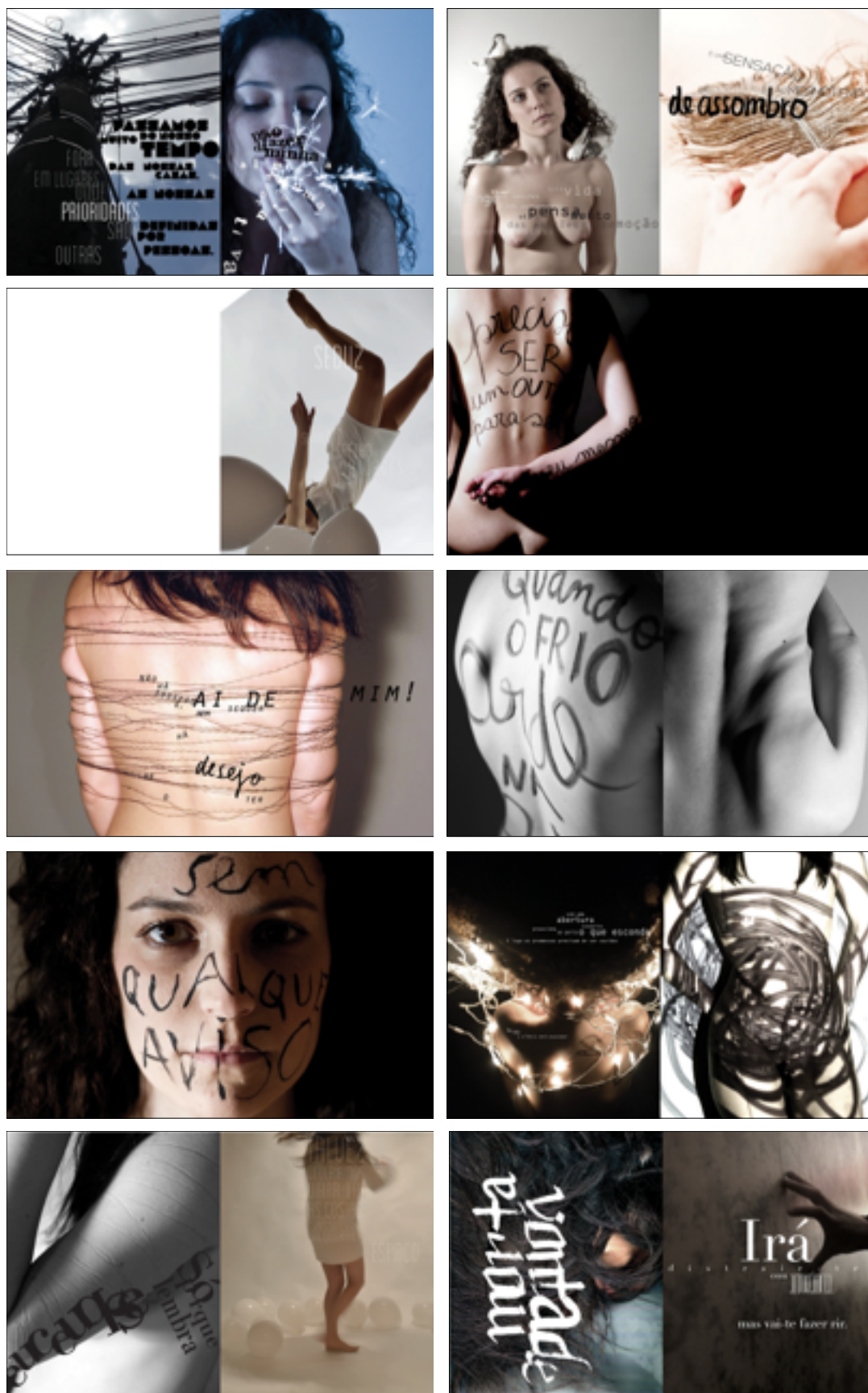


Fig. 87 – Planos de página

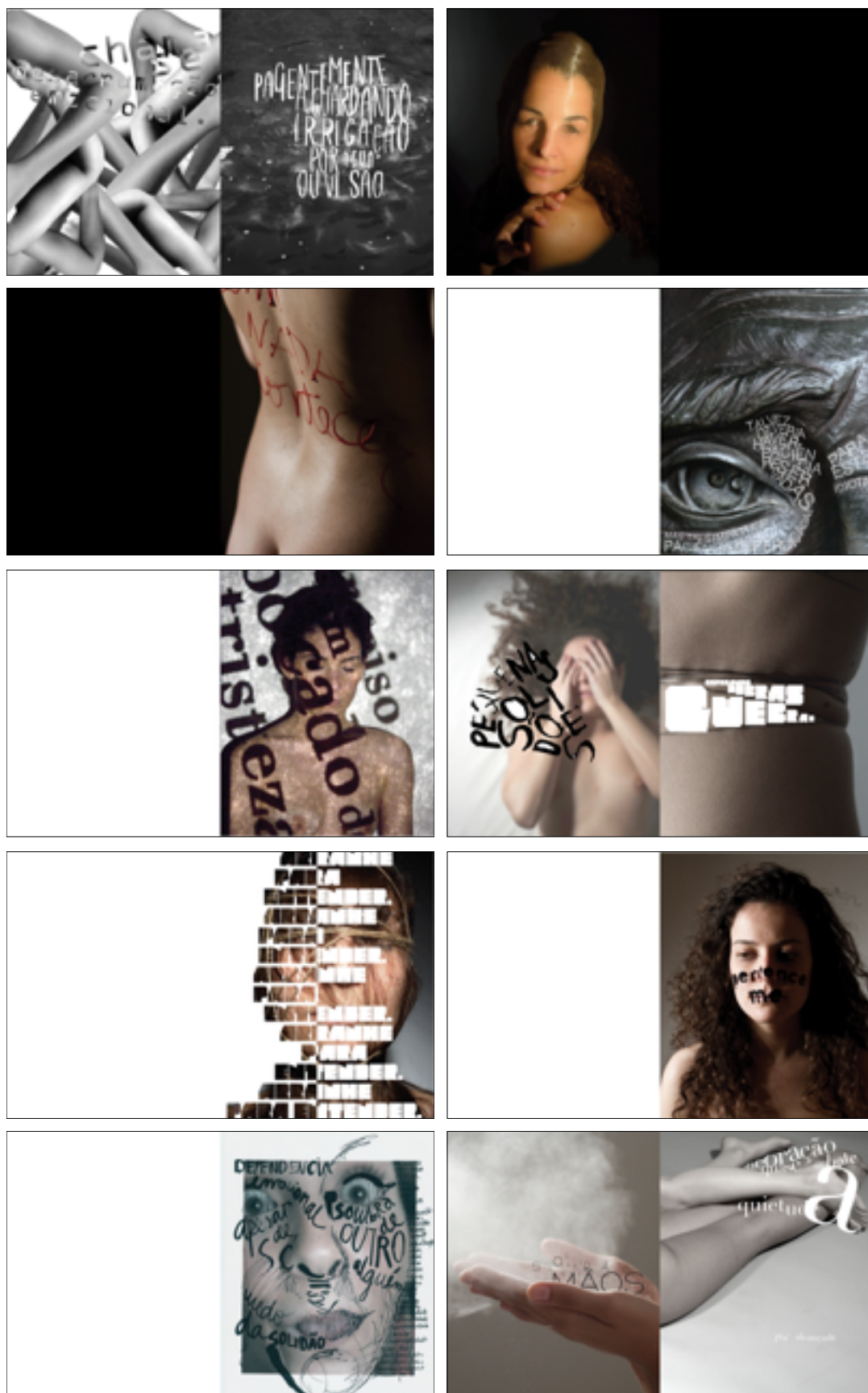


Fig. 88 – Planos de página

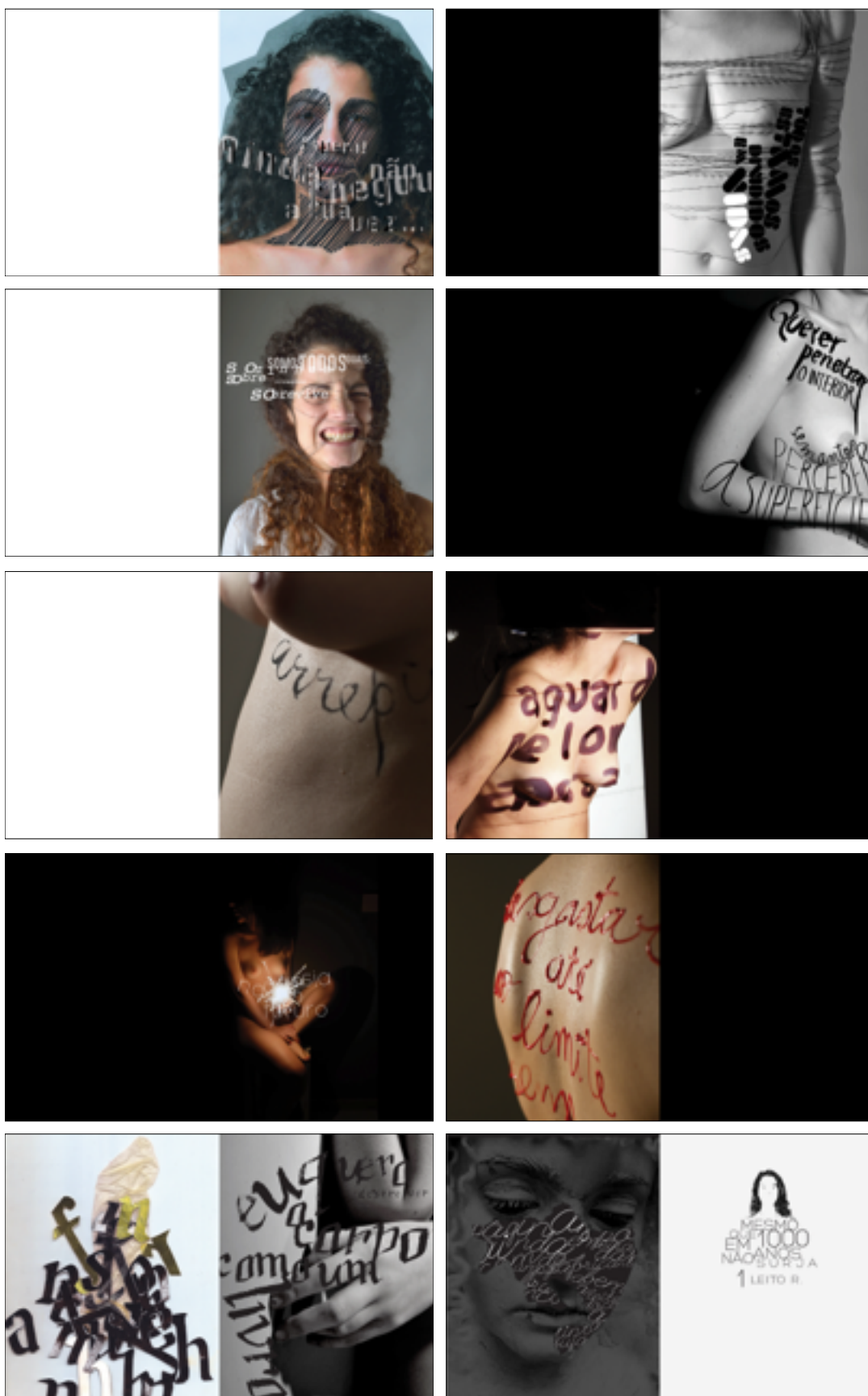


Fig. 89 – Planos de página

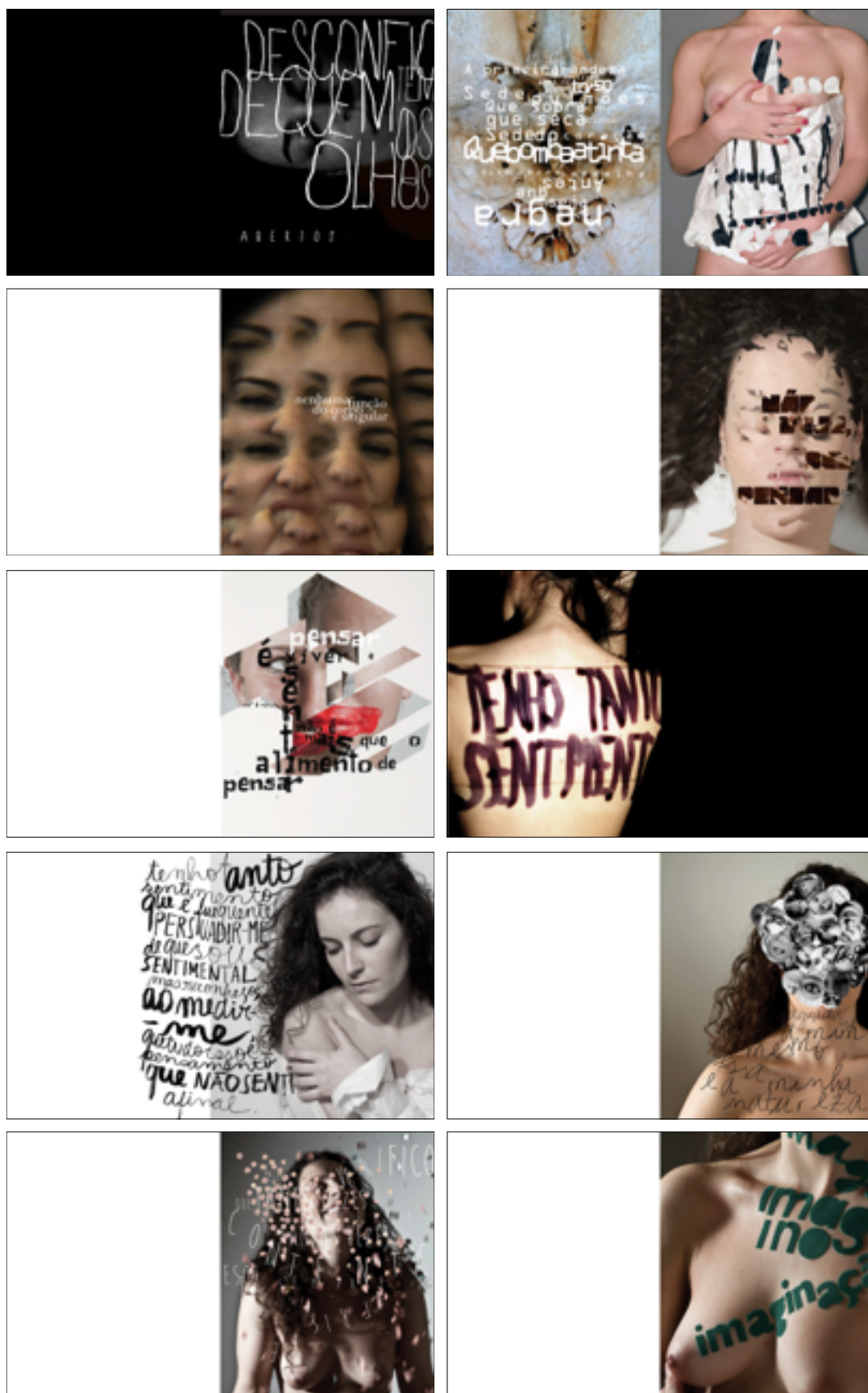


Fig. 90 – Planos de página

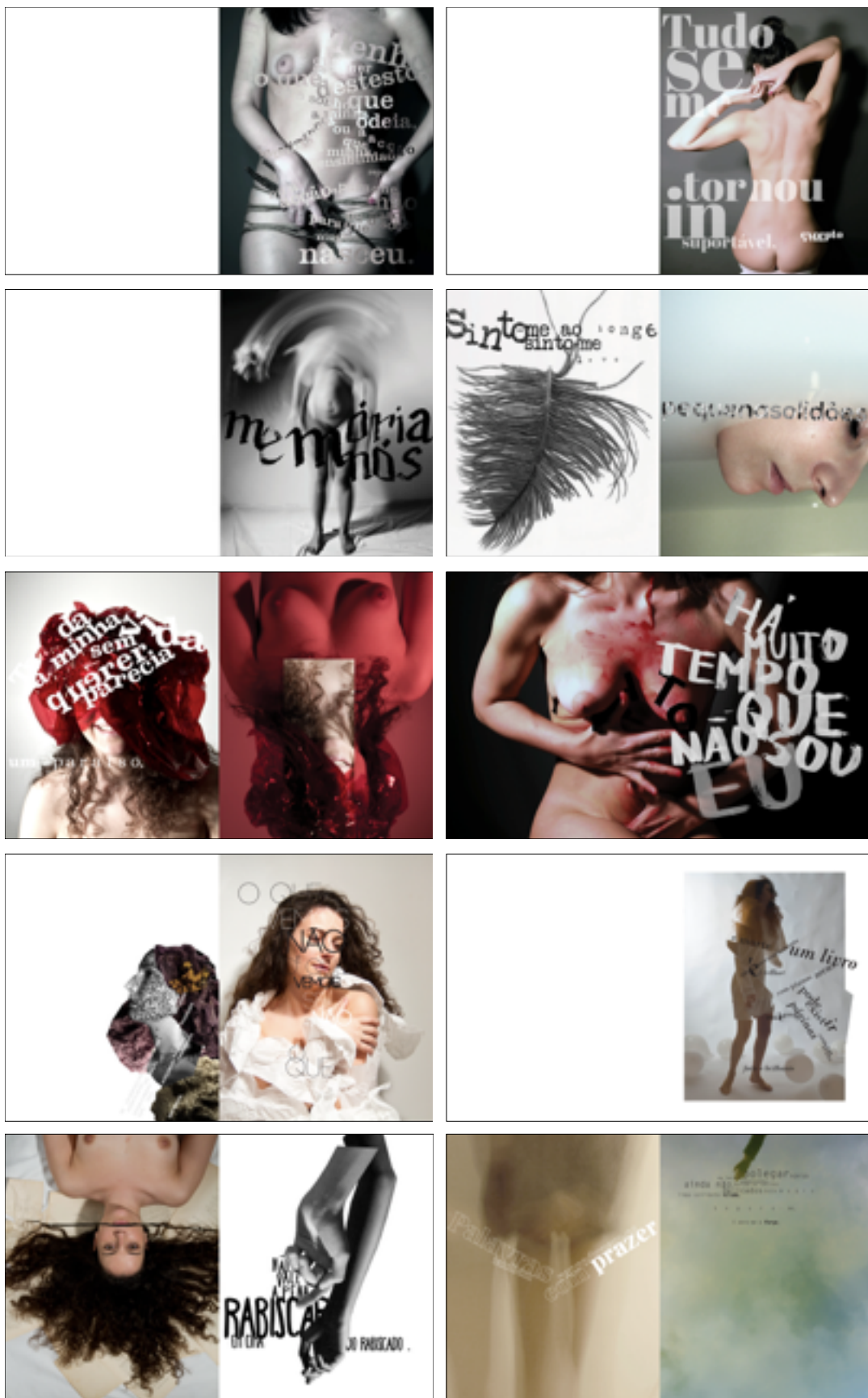


Fig. 91 – Planos de página

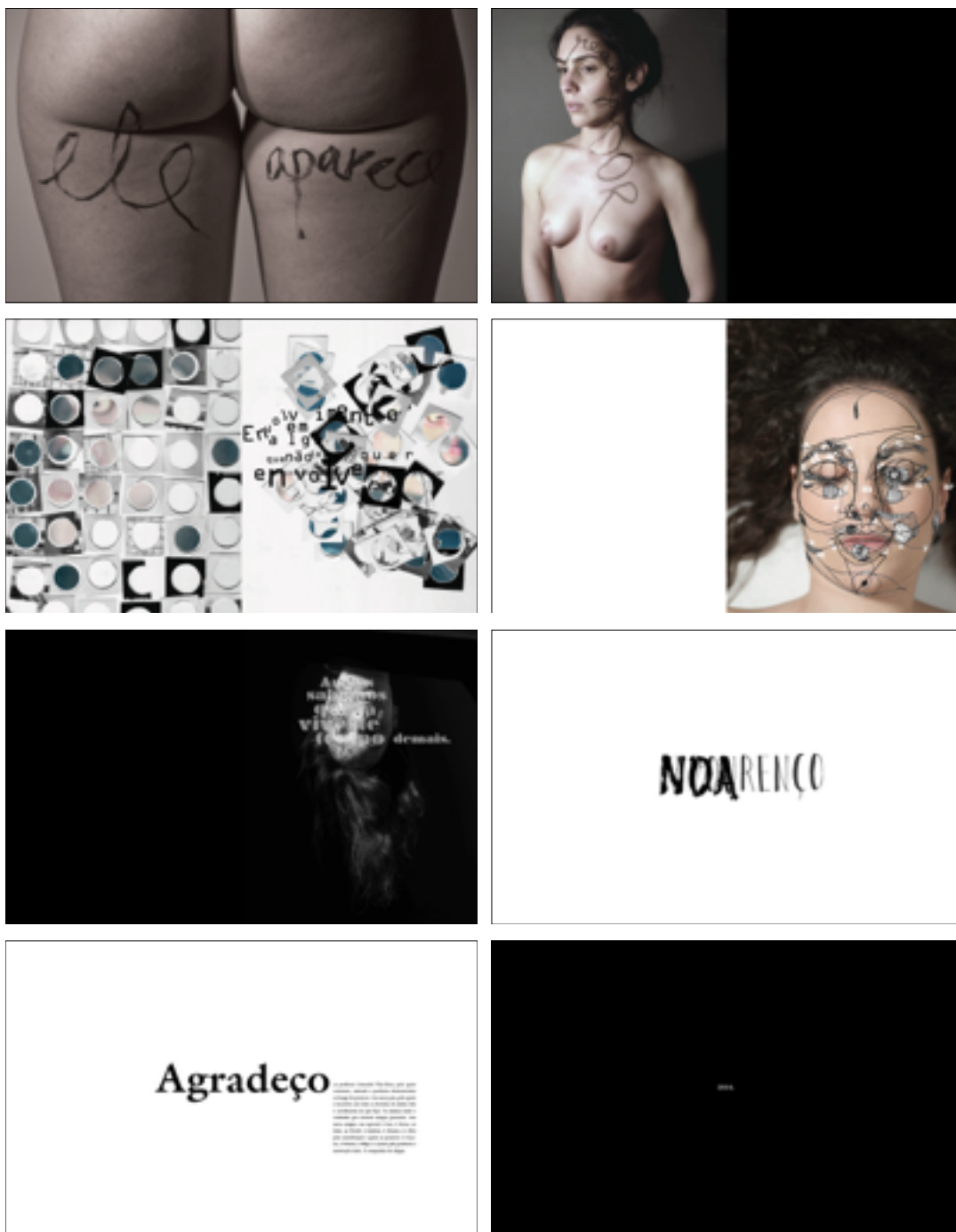


Fig. 92 – Planos de página

Conclusões

4. Conclusões

No desenvolvimento do projeto foi notável, uma procura pelo lado mais íntimo e pessoal de possíveis identidades. O interesse permanente, durante todo o percurso exploratório, pelas pessoas e pelo sentir, levou-nos a questionar e a procurar a individualidade através de outras identidades, resultando num projeto “metamórfico”, pelas diferentes fases que sofreu. Ora explorando distúrbios, ora explorando poemas ou *personas*, A Face das Letras manteve e cumpriu o objectivo geral estabelecido — a descrição visual de sinestésias visuais — contudo, as descrições foram feitas através de diferentes abordagens e técnicas expressivas, possibilitadas por uma liberdade criativa e resultando num reflexo pessoal através da comunicação visual. Devido ao seu carácter exploratório, também existiu a necessidade de ir estabelecendo objectivos secundários, de acordo com a fase onde o projecto se encontrava, indo de encontro a diferentes possibilidades de exploração, à medida que eram procurados novos estímulos para as composições e nas tentativas de definição final de projecto.

De acordo com Flusser (1998, p.29), as imagens «são mediações entre o Homem e o mundo», neste caso nada mais aplicável ao processo e ao resultado do livro final. As composições apresentadas, comunicam descrições visuais de relações entre o Homem e o que o rodeia, a forma como reage ao que encara, como pensa e como se articula com o mundo exterior e interior. A escolha dos autores e a exploração das temáticas foi um processo estimulante pessoal e academicamente, pois aprofundi conhecimentos nas temáticas integradas e desenvolvi um pensamento crítico ao expor e questionar conceitos adquiridos durante as leituras. As diferentes temáticas abordadas no momento da leitura ofereceram ao projeto, em termos teóricos, um conhecimento aprofundado sobre determinados conceitos que sustentam o projeto, dissolvendo-se em reflexões críticas e na comparação de ideias de diferentes autores. Desta forma, todo o processo de análise e exposição de conceitos apreendidos se torna num processo enriquecedor, justamente pela articulação entre diferentes temáticas e conceitos a relacionar.

Em suma, A Face das Letras foi um projecto de mestrado em comunicação visual que me sensibilizou a explorar um conceito a partir do zero, através de um discurso verbal e não verbal, trabalhando a minha individualidade e criando conteúdo visual preenchido de significados, sem impedimentos criativos ou conceptuais, adquirindo competências críticas, em termos de pensamento, bem como competências criativas e técnicas, que permitiram uma exploração mais abrangente para futuros desafios.

Bibliografia

5. Bibliografia

- BARRETO, L. (2011). *Cartinha maternal de João de Deus, um processo de aprendizagem*. Lisboa: *Jornal da Oficina do Cego*, nº3.
- BERGER, J. (1972). *Modos de ver*. Lisboa: Edições 70.
- BAETENS, P. (2007). *Nude photography: The Art and the Craft*. Londres: Dorling Kindersley.
- BARTHES, R. (1984). *A Câmara Clara: Nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- BRINGHURST, R. (2005). *Elementos do estilo tipográfico*. São Paulo: Cosac Naify.
- CASTRO, M.D. (2012). *A tipografia na era da "oralidade secundária" – Uma digressão a partir de Walter J. Ong*. In: VELOSO, A.; DIAS, N; MARTINS, O. AMADO, P. II Encontro Nacional de Tipografia. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- COSTA, J. & RAPOSO, D. (2010). *A rebelião dos signos: a alma da letra*. Lisboa: Dinalivro.
- ECO, H. (2004). *História da Beleza*. Algés: Difel.
- EWING, W. A. (1994). *The body*. Londres: Thames and Hudson.
- FAWCETT-TANG, R., & JURY, D. (2007). *New Typographic Design*. Londres: Yale University Press.
- FERRAND, M., & BICKER, J.M. (2000). *A forma das letras: um manual de anatomia tipográfica*. Coimbra: Almedina.
- FLUSSER, V. (1998). *Ensaio sobre a Fotografia — para uma filosofia da técnica*. Lisboa: Relógio D'Água.
- FLUSSER, V. (2007). *O mundo codificado*. São Paulo: Cosac Naify.
- GALER, M. (2007). *Photography foundations for art & design: the creative photography handbook*. Oxford: Focal Press.
- GILL, E. (2003). *Ensaio sobre tipografia*. Coimbra: Almedina.
- HEITLINGER, P. (2006). *Tipografia: origens, formas e uso das letras*. Lisboa: Dinalivro.

- HELLER, E. (2007). *A psicologia das cores: como actuam as cores sobre os sentimentos e a razão*. Barcelona: Gustavo Gili.
- HELLER, S. & ILIC, M. (2012). *Stop think go do: How typography & graphic design influence behavior*. Massachusetts: Rockport.
- HOLLIS, R. (2001). *Design Gráfico: Uma história concisa*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora.
- JOLY, M. (1994). *Introdução à Análise da Imagem*. Lisboa: Edições 70.
- JURY, D. (2000). *O que é a tipografia?* Barcelona: Gustavo Gili.
- KRESS, G. & LEEUWEN, T. (1996). *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. Londres: Routledge.
- LUPTON, E. & MILLER, J.A. (1996). *Design writing research: writing on graphic design*. Londres: Phaidon.
- LUPTON, E. (2010). *Thinking with type. A critical guide for designers, writers, editors and students*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press.
- MUNARI, B. (1968). *Design e Comunicação Visual*. Lisboa: Edições 70.
- MIRZOEFF, N. (1999). *An introduction to visual culture*. Nova Iorque: Routledge.
- PERNIOLA, M. (1993). *Do sentir*. Lisboa: Presença.
- POTTER, N. (2002). *What is a designer: things. places. messages*. Londres: Hyphen Press.
- REIS, J dos (2001). *Literacia Tipográfica no Objecto Impresso: Materiais para o Estudo da Função Social da Letra*. Lisboa: ISCTE. Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa.
- REIS, J. dos (2012). *Três movimentos da letra: O desenho da escrita em Portugal*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal.
- ROCHA, C. (2012). *Novo projeto tipográfico*. São Paulo: Rosari.
- SANTAELLA, L. (2005). *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?* São Paulo: Paulus.
- SCHIRATO, T. & WEBB, J. (2004). *Reading the visual*. Australia: Allen&Unwin.

- SOULAGES, F. (2010). *Estética da fotografia: perda e permanência*. São Paulo: São Paulo
- SPIEKERMANN, E. & GINGER, E.M. (2003). *Stop stealing sheep & find out how type works*. São Francisco: Adobe Press.
- TOMM, N. (2009). *Famous Photographers Asked Nigel Tomm to Create the Most Famous Photography Book in the World: “Most Famous Photographers Must Have the Most Popular Photography Book of All Time,” They Said*. Nigel Tomm.
- ARANTES, P. & ANTONIO, J.L. (2003). *As fronteiras entre o design e a arte*. In FERLAUTO, C. *Faces do Design* (pp. 129-141). São Paulo: Edições Rosari.
- VILAS-BOAS, A. (2006). *A Cultura Visual Desportiva*. Porto: Saúde & Sá.
- VILAS-BOAS, A. (2008). *Corpos de desejo*. In CORREIA, A.; SACAVÉM, A. & COLAÇO, C. (Eds.). *Manual de Fitness & Marketing* (pp. 101-124). Lisboa: Visão e Contextos.
- VILAS-BOAS, A. (2009). *O Estudo da Cultura Visual Desportiva*. Porto: Multitema.
- VILAS-BOAS, A. (2010). *O que é a Cultura Visual?*. Porto: Multitema.
- VILAS-BOAS, A. (2014). *Para acabar de vez com o design gráfico*. Lisboa: AVB.